A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

IV.

LA SCULTURA DEL TRECENTO

E LE SUE ORIGINI

CON 803 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI

EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

—

1906

AI LETTORI

I volumi devono essere ciò che vogliono essere. Se altri avesse corso per il campo del Trecento, in lungo e in largo, e ne avesse anche misurato le profondità, i volumi dovrebbero esser minori; se altri ci avesse preceduto nell'esame diretto di tutta l'arte nostra, sempre più rigogliosa col procedere del tempo, i volumi vorrebbero esser brevi! Cominciata questa storia, che dedicammo non solo agli studiosi dell'arte, ma anche alla cultura generale, e giunti al momento in cui l'arte segna la sua nazionalità nell'età romanica, dovemmo ampliare il disegno d'insieme. E arrivati all'epoca di Dante, al tempo in cui gli ideali di nostra gente preser forma eterna nell'arte, dovemmo accorgerci che, per servir davvero alla cultura, era necessario entro le linee sintetiche soffermarci nell'analisi, per chiarire ciò che si sapeva e anche per additare ciò che non si sapeva. Ora a chi non piacesse di considerare questi volumi come capitoli della storia dell'arte, li prenda come monografie a sè. Con sicura coscienza posso dire che offro a' miei lettori il frutto di ricerche ampie e indefesse; e se ho sbagliato nel calcolo dei volumi, non mi si voglia male, poichè gli oneri gravano sempre più forte sulle spalle dell'editore e mie.

Adolfo Venturi.

INDICE

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le pagine delle fototipografie; gli altri indicano quelle del testo

ITALIA.

ESTERO.

INDICE DEGLI ARTISTI

RICORDATI NEL VOLUME

Le incisioni fototipografiche di questo volume sono tratte da fotografie, in parte eseguite appositamente, in parte da fotografi citati sotto le singole figure.

ERRATA-CORRIGE.

A pag. 33 fig. 2): citazione incompleta di figura, poi omessa.

A pag. 45, Tino da, *invece di* Tino di.

A pag. 48, Balduccio, *invece di* Giovanni di Balduccio.

A pag. 48, a Sarzana, a Genova, a Milano e a Pavia, *invece di* a Sarzana e a Milano.

A pag. 119, documento, *invece di* monumento.

A pag. 125, Reclinavrit, *invece di* reclinavit.

A pag. 139, lo lasciò due anni dopo a Giovanni di Balduccio, *invece di* lo lasciò due anni dopo.

A pag. 252, da Senis *invece di* de Senis.

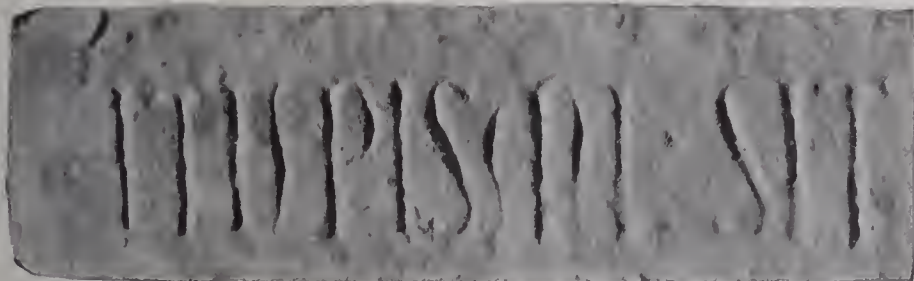
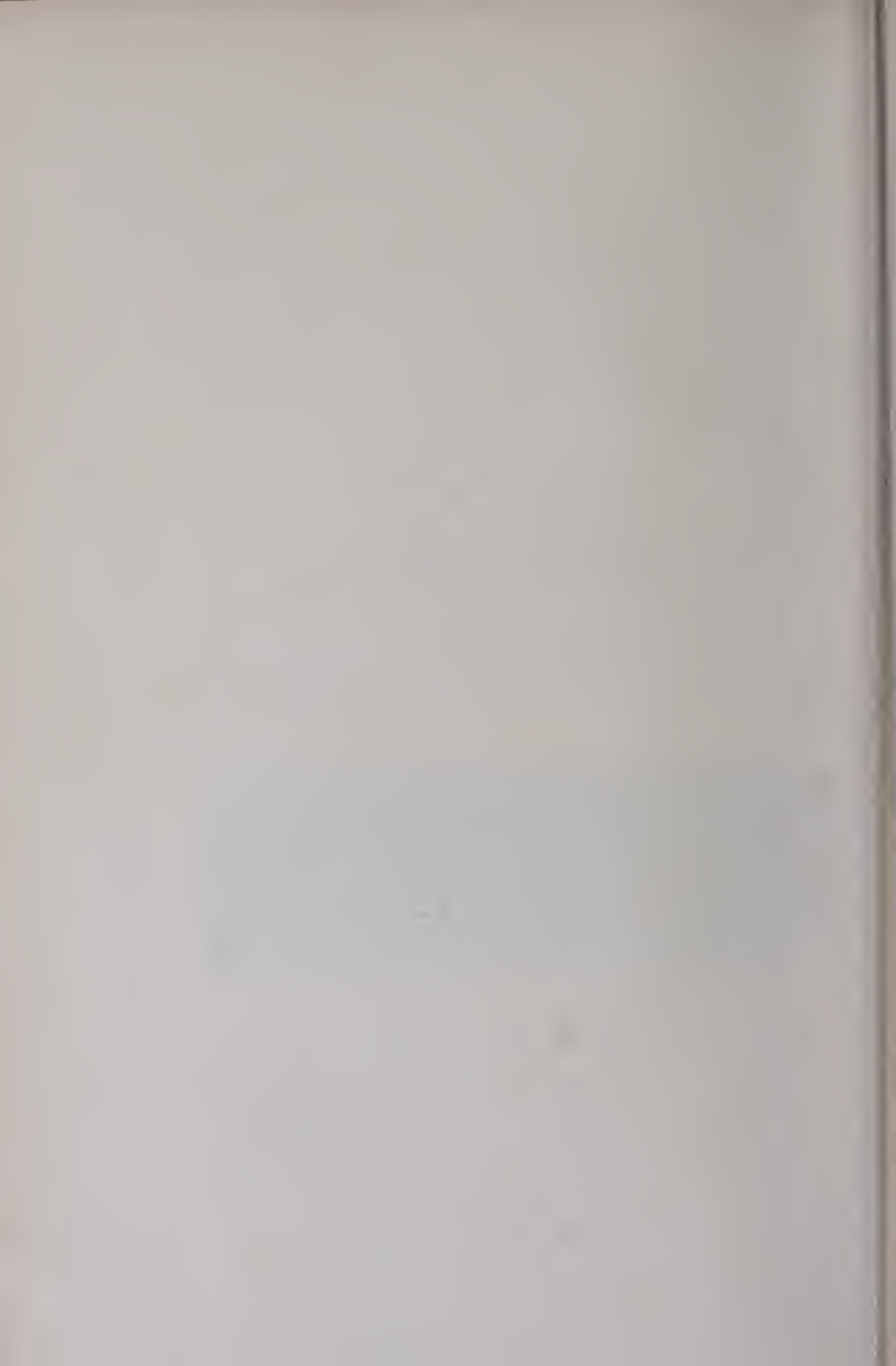
A pag. 283, porta maggiore di San Lorenzo, *invece di* porta maggiore di San Domenico.

A pag. 319, San Giovanni fuori civitas, *invece di* Sant'Andrea.

A pag. 625. A Brescia e a Verona, *invece di* A Verona e a Brescia.

A pag. 705, in nota, Lorenzo di Bini, *invece di* Lorenzo di Bicci.

A pag. 964 e 966, Palazzo della Signoria, *invece di* Palazzo del Podestà.

Nota. Discorrendo a pag. 14 dell'iscrizione della Fonte di Piazza a Perugia, accennammo al verso che comincia ITU PISANI. Eccone il *facsimile* tratto da un calco in carta:

LA SCULTURA DEL TRECENTO

E LE SUE ORIGINI

I.

L'opera di Nicola d'Apulia a Siena e a Perugia: il pergamo di Siena; i cooperatori di Nicola nel pergamo; differenze tra il pergamo di Siena e quello del battistero di Pisa; la fonte di Piazza a Perugia; i rilievi di Nicola e di Giovanni Pisano nella fonte; Rosso padellaio e Arnolfo nel lavoro della fonte — Altre tracce dell'opera di Nicola a Volterra e a Siena — Scuola di Nicola, diffusione dell'arte sua — Fra' Guglielmo discepolo di Nicola — Sue opere: l'arca di San Domenico a Bologna, il pulpito di San Giovanni *fuori civitas* di Pistoia — Tracce di fra' Guglielmo, ancora a Pistoia, e a Orvieto e in altri luoghi — Fine del maestro — Arnolfo di Cambio discepolo di Nicola — Sue opere in Roma: rilievi di San Paolo fuori le mura e di Santa Cecilia in Trastevere — Altre opere a Orvieto, a Viterbo e a Roma — Influsso d'Arnolfo sui Cosmati a Roma — Arnolfo a Firenze e di nuovo a Roma — Giovanni Pisano discepolo di Nicola: sue sculture a Pisa, a Todi, a Siena, a Pistoia, a Padova, a Genova, a Firenze, a Prato — Suoi seguaci in Toscana e nel Veneto.

Nell'anno 1265, Nicola d'Apulia s'accinse a erigere e adornare il pergamo di Siena, con Giovanni suo figlio, con Arnolfo di Colle di Val d'Elsa, Donato e Lapo, fiorentini, tutti suoi discepoli.[1] Sotto l'impulso del genio, il monumento

[1] Rumohr, *Italienische Forschungen*, II, Berlin u. Stettin, 1827; G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, secoli xiii e xiv, Siena, 1854, pag. 149. Il Milanesi riporta il documento relativo alla chiamata d'Arnolfo con la data CCLXVI, *indictione VIIII*. Il Rumohr sotto l'altra: CCLXVII, *indictione VIII*. Il Della Valle (*Lettere senesi*, II, 122) riferisce la convenzione tra fra' Melano e Nicola d'Apulia, per il lavoro del pulpito, sotto la data delli 8 novembre 1266, mentre il Milanesi e il Rumohr sotto l'altra del 5 ottobre 1266. Verificate queste date, resta stabilito che la convenzione di fra' Melano, operaio del duomo di Siena, con Nicola di Pietro de Apulia porta la data: *die tertio kalendas octobris, sub anno domini Millesimo CCLXVI, indictione nona, secundum cursum pisanorum*. Il Milanesi cadde quindi in errore assegnando al documento la data 5 ottobre 1266, mentre doveva dire 29 settembre 1265, riportando al computo senese l'indicazione cronologica del documento pisano. L'indizione IX torna in ambedue le città, perchè, sebbene non nello stesso giorno, si cambiava tanto a Pisa quanto a Siena nello stesso mese di settembre. Quindi il Rumohr sbagliò nel riferire la indizione e il resto. (Vedi nota a pag. 74).

crebbe con grande unità di forme, pur lasciando intravvedere l'individualità de' cooperatori, non in contrasto con il maestro che li nutrì, ma a lui simiglianti, come le sembianze de' figli giovanetti ricordano le paterne, segnate dalle rughe degli anni. Ognuno de' cooperatori di Nicola sente in vario modo le proporzioni delle figure, e mentre quegli ha d'uopo di molto spazio e di forte rilievo per le sue, tratte dai ruderi romani, squadrate, atletiche, giganti, uno degli aiuti allunga e contorce i corpi, un altro li accorcia e restringe. Tal mutamento di proporzioni da riquadro a riquadro serve a distinguere nel pergamo l'opera dei principali seguaci di Nicola d'Apulia, perchè ogni artista nel disegnare le imagini e rilevarle dai piani esprime il suo senso speciale delle proporzioni del corpo umano, un particolar criterio della misura delle membra e dei rapporti tra esse e lo spazio circostante, ond'egli sempre, anche inconsciamente, si attiene a una grandezza tutta sua, a uno squadro suo proprio. Così, mentre Nicola si palesa a evidenza nella *Crocifissione* e anche nella *Purificazione* del pulpito per la potenza delle forme romanamente architettate, Giovanni Pisano si afferma nella scena della *Strage degl'Innocenti* e in parte nell'altra de' *Reprobi tormentati dai demoni*, per le forme allungate e contorte, ov'è l'irrequietezza sua caratteristica; e Arnolfo di Cambio si manifesta nella scena degli *Eletti assorti in Dio*, come nelle altre della *Natività* e dell'*Adorazione de' pastori e dei Magi*, per le forme tondeggianti e brevi, equilibrate e soavi, particolari dello scultore che dette talora ai marmi tenerezza e voluttà. Sono pure d'Arnolfo molte delle gentili figure muliebri ad ogni angolo del pergamo; ma tra esse, segnata dall'ugna del leone, da Nicola stesso, è una donna allegorica, formosa, giunonica, solenne come un'imperatrice romana.[1] Di Nicola e d'Arnolfo sono le figure de' profeti, che dai pennacchi del pergamo bandiscono le verità divine; ma due di

---

[1] Cfr. vol. III, fig. 897, pag. 1007.

esse, al disotto della rappresentazione dei *Reprobi*, appaiono tanto stentate e inanimate da farci pensare a una mano differente dalle altre che scolpirono simili figure, a uno dei maestri cooperatori di Nicola, sconosciuti fin qui, forse Lapo o Donato.

Nella rappresentazione degli *Eletti*, che già abbiamo citata, si veggono figure dai capelli crespi bucati dal trapano, come quelle degli Evangelisti nel ciborio d'Arnolfo in Santa Cecilia a Roma, e alcune di vecchi dalle carni del volto grasse e flosce, simili al monaco benedettino, pure scolpito da Arnolfo, nel ciborio di San Paolo fuori le mura. E dalle tombe vedonsi sorgere donne elette, come le naiadi, ne' sarcofagi romani, sulle onde marine, a cavallo de' tritoni, col manto cadente intorno ai fianchi, col dorso ignudo dalle tenere carni finamente chiaroscurate. Così esordiva Arnolfo di Cambio, mentre il figlio di Nicola d'Apulia dava i primi fremiti ai marmi rappresentando i *Reprobi tormentati dai demoni* e la *Strage degl'Innocenti* (fig. 1). Qui si vedono le madri recanti sulle spalle e tra le braccia i fanciulli, guardando impazzite le loro creature, con i lineamenti del volto contratti come per pianto o riso convulso. Altre madri stringono al seno, disperate, i frutti delle loro viscere; una, con le mani tra i capelli, maledice ai crudeli; un'altra con le braccia all'indietro della persona, la chioma sparsa al vento, corre, corre, discinta, urlando; un'altra infine cerca nel suo morticino un battito di vita. Ne' personaggi di questa tragedia si scorgono i corpi allungati, le teste oblunghe, i movimenti contorti; e si manifesta, anche sotto la guida del padre, Giovanni Pisano, nelle mosse brusche a lui naturali, nelle crude e taglienti determinazioni del vero.

Il pergamo di Siena ci rappresenta la scuola di Nicola d'Apulia in pieno fervore, e il coronamento delle forme del pulpito del battistero di Pisa. In questo le linee architettoniche si disvelano tra le statue poderose; in quello invece si coprono sotto la fioritura ricca e varia dell'arte scultoria.

Fig. 1 — Siena. Cattedrale. Particolare del pergamo: la *Strage degl' Innocenti*. Scuola di Niçola d'Apulia.
(Fotografia Lombardi).

affrancatasi dall'arte architettonica, divenuta libera e signora di sè. Alcuni elementi locali si uniscono a foggiare le imagini, che già avevano adorno il pulpito pisano, per vestire di magnificenza maggiore quello senese, e, tra gli altri, il gruppo dei tre Evangelisti, composto fin dall'età romanica sui pulpiti di Toscana. Insieme con quegli elementi, altri pittorici: tale Cristo sull'albero della vita tra simboli apocalittici, e Cristo sul tronco della croce tra gli angeli del Giudizio universale. La forza di Nicola d'Apulia, tra i nuovi elementi, si attenua; la classicità predomina meno sulle composizioni sacre; l'espressione si avviva. Vedasi come nella *Crocifissione*, invece delle tre donne giunoniche che sollevano, a Pisa, il capo verso Cristo morente (fig. 2), sieno tre uomini assorti nella imagine del sacrificio divino (fig. 3). A Siena pure, Cristo perde l'olimpica grandezza, tutto teso col corpo sul legno della croce. Nel nuovo pergamo, le figure viste di faccia si mostrano di profilo o di tre quarti, e si piegano, si curvano, si rannicchiano, così che meglio si esprime lo stupore dei Giudei, il pianto de' seguaci del Nazareno, la commozione delle pie donne, lo svenimento della Vergine. Le labbra si stringon più forte o si aprono ad un grido di dolore e un sospiro; i colli torniti acquistano mobilità; la pelle delle carni si affina; le pieghe delle vesti si fanno più fitte, e le vesti, più ricche; le cose prendono più importanza e valore, e, ad esempio, il piccolo teschio a Pisa, sotto la croce, inserto nel rialzo roccioso, si rivede ingrandito a Siena, volgentesi nella caverna, verso l'alto, con le vuote occhiaie. Nella *Natività* del pulpito senese si serbano molti motivi del pisano, finanche la capra con una zampa sulla testa (fig. 4 e 5), ma, invece dell'*Annunciazione*, nel fondo sta la *Visitazione*, come scena più prossima all'altra del presepe, e, intorno alla culla divina, si moltiplicano gli angioli. Nella *Purificazione* si mantennero a Siena i personaggi che la rappresentavano a Pisa, e in modo affatto simile; ma vi si aggiunsero nuove scene: la *Visione di Giuseppe*, la *Fuga in Egitto*, *Erode e i suoi consiglieri*. Nel-

Fig. 3 — Siena, Cattedrale. Particolare del pergamo: la *Crocifissione*. Nicola d'Apulia.
(Fotografia Lombardi).

Fig. 4 — Pisa, Battistero. Particolare del pergamo: la *Natività*. Nicola d'Apulia.
(Fotografia Alinari).

Fig. 5 — Siena, Cattedrale. Particolare del pergamo: la *Natività*. Scuola di Nicola d'Apulia.
(Fotografia Lombardi).

l'*Adorazione de' Magi* pure, la composizione non conserva la grandiosità classica della pisana e la sua unità, poichè, mentre da una parte i Re adorano il fanciullo divino e gli offrono i doni, dall'altra si rivedono ancora a cavallo, preceduti da negri sui camelli, seguíti dai cani, accompagnati da cavalieri, procedere verso il luogo indicato da un araldo del cielo. I cavalli dai quali sono discesi i Re, guardati da un armigero, stanno tuttora sellati, presso il trono del fanciullo aspettato dalle genti. Qui sono due momenti diversi della rappresentazione riuniti in uno, con un'abbondanza nuova di forma e di particolari, anche nel fondo coperto dalla chioma di due alberi e da un tempio. Nella base del pulpito si addossano le Arti liberali: la Grammatica in atto di insegnare a un fanciullo; la Dialettica, vecchia e scarna, che somiglia alla profetessa Anna delle scene della *Purificazione*; la Retorica indicante un libro aperto nel suo grembo. Tra queste Arti del trivio e quelle del quadrivio è la Filosofia con un cornucopia fiammeggiante, vestita come un console dei bassi tempi: appresso le siede l'Aritmetica che fa i conti sulle dita, la Geometria che prende misure, la Musica con l'arpa, l'Astronomia che guarda in alto a un astrolabio. Quantunque grandiose, queste figure non hanno la forza propria di Nicola da cui furono disegnate e ispirate, tanto da farci pensare che esse sieno l'opera di uno de' suoi cooperatori: nella condotta de' capelli, nella spezzatura delle pieghe, c'è una materialità che mai si riscontra nel poderoso maestro. Forse si devono a Lapo o a Donato, maestri fiorentini che lavorarono nel duomo senese, cooperatori di Nicola d'Apulia, compagni d'Arnolfo e di Giovanni Pisano. Ai due maestri, come a Goro di Ciuccio Cinti, pure fiorentino, fu concessa la *civiltà senese*, per deliberazione del podestà e di quattro provveditori e del camerlengo del Comune di Siena, mancando alla città, così si legge nella deliberazione, *magistri ydonei ad faciendum intallias* (*sic*), ed essendo quelli, per

le prove date con le loro *opera subtilia* nel duomo, *sagaces et subtiles magistri in intalliis.*[1]

Mentre lavorava a Siena Nicola non lasciò di accudire ai lavori del duomo e del battistero di Pisa, per i quali, nell'atto per il pergamo con fra' Melano, operaio della cattedrale se-

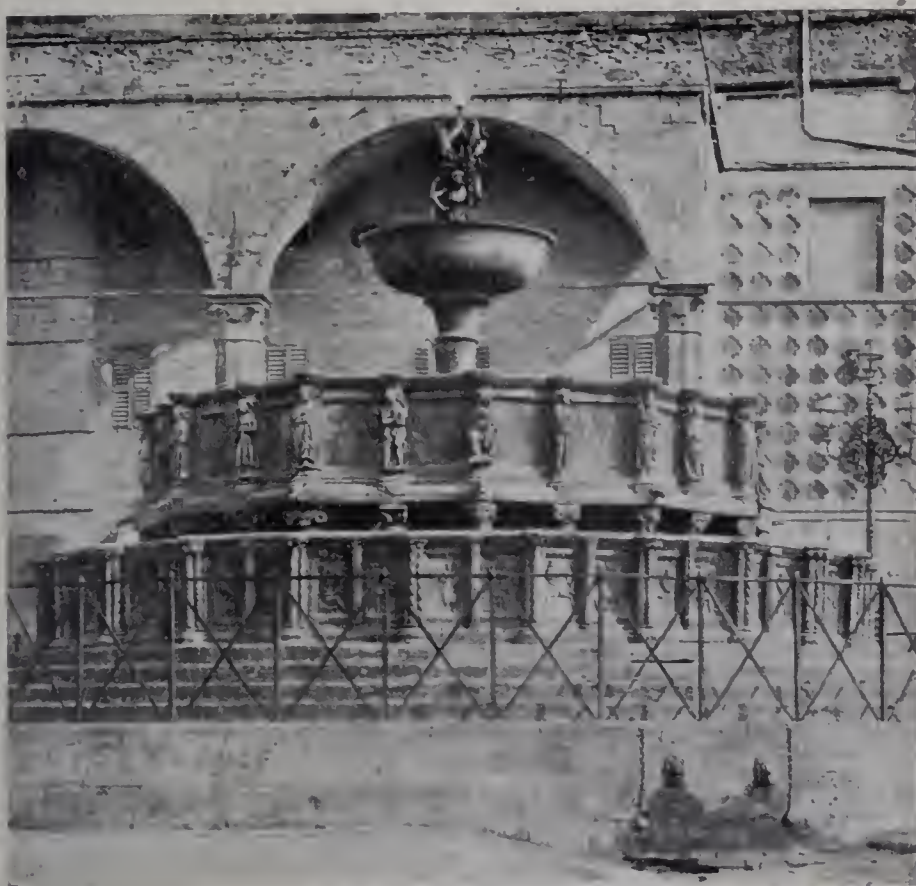



Fig. 6 — Perugia, Fonte di Piazza. Opera di Nicola d'Apulia e di Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari)

nese, stipulato nello stesso battistero di Pisa, si era riservato il diritto di assentarsi a fine di dar consiglio sul loro proseguimento. A Siena, Nicola stette certamente nel 1266, e dal luglio del 1267 alla fine di maggio dell'anno successivo,

[1] V. Milanesi, op. cit., I, 153 e seg. Non risulta, però, dai pagamenti a Nicola d'Apulia per l'opera del pergamo, il nome di Goro, che più volte è stato indicato tra i discepoli di quello scultore, forse perchè nella citata deliberazione comunale è messo insieme a Donato e a Lapo.

e dal 1° di luglio del 1268 ai 6 di novembre.[1] Dopo Siena s'incontra a Pistoia, nel luglio del 1273, in cui si obbliga a costruire un altare per la cappella di Santo Jacopo, opera di poca importanza artistica, secondo che si rileva dai termini del contratto;[2] e si ritrova quindi a Perugia, dove col figlio Giovanni attende al lavoro della fonte della piazza maggiore (fig. 6)[3], come attesta quest'iscrizione:

I ✠[4] ASPICE QUI TRANSIS JOCUNDUM VIVERE[5] FONTEM
Mira tu che passi lieto avvivarsi il fonte

[1] Milanesi, op. cit., I, pag. 149 e seg.

[2] Archivio di Pistoia. Documenti che saranno resi di pubblica ragione dal dott. Peleo Bacci.

[3] La fonte non ha più l'antica altimetria, o per il sollevamento del bacino inferiore o per l'abbassamento del superiore. Non erano nascoste del tutto alla vista le colonne reggenti questo catino, come può vedersi in un disegno della Biblioteca perugina, nel *Libro delle Riformanze* o *Annale Decemvirale* (anni 1506-1508, carte 106 r.). Nello stesso disegno, si vedono due grandi grifi di bronzo che, dall'orlo del catino inferiore, rampano al superiore. Tutto ciò dava un aspetto differente alla fonte della piazza maggiore di Perugia.

[4] L'iscrizione fu riportata per la prima volta nel libro di Gio. Battista Vermiglioli, *Dell'acquedotto e della fontana maggiore di Perugia ornata dalle sculture di Niccola e Giovanni Pisani e di Arnolfo fiorentino* (Perugia, 1827); quindi dallo stesso con disegni di Silvestro Massari: *Le sculture di Niccolò e Giovanni da Pisa e di Arnolfo fiorentino che ornano la fontana maggiore di Perugia* (Perugia, 1834). Nel 1876 fu fatta dal Minottini la copia dell'iscrizione per la copia in bronzo della fonte, che ora è nel Museo Perugino. Nella Biblioteca di Perugia vi è un disegno della disposizione dell'iscrizione fatto, secondo il bibliotecario Ansidei, da Adamo Rossi, per ricomporre la fonte e illuminare il Minottini. L'ordine indicato dal Rossi è quello del Vermiglioli, cioè il verso 22 sta al posto del 14, che diviene 15; e il 15 va al posto del 22. L'ordine da noi dato si ritrova nel Supino (*Arte pisana*, Firenze, Alinari, 1904), il quale in alcune parti corresse il Vermiglioli, e nella ricostruzione critica dell'iscrizione tentata da Ernest Polaczek, *Magister Nicholas Petri de Apulia aus Pisa*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVI, 5, Berlin, 1903, e prima nella *Zeitschr. f. b. Kunst*, XIV, 143 e segg.: *Zwei Bildnisse des Niccolò Pisano*. Infine Max Sauerlandt nello studio: *Die Bildwerke des Giovanni Pisano* (Düsseldorf u. Leipzig, 1904. Karl Robert Langewiesche) riporta la iscrizione per intero, con qualche variante d'interpretazione dagli altri. Mancano tuttavia dei versi e alcuni di essi sono fuori di posto, come bene ha supposto il prof. Francesco Novati, che mi ha dato gentile aiuto nello studio dell'iscrizione, la quale dovette essere bene elaborata nella sua struttura. Calcolando quali parti manchino del bacino superiore, col tenere in conto le scritte apposte alle statuette, ho dovuto conchiudere che mancano almeno due faccie, due statuette (la prima dell'arcangelo Gabriele, che recava la scritta: ANGELVS NVMPTIVS....; la seconda indeterminabile, con la scritta: NOBILIS....), e quindi due versi. Tra quelli dell'iscrizione ce n'è uno, certo fuor di posto, senza relazione co' versi che precedono e che seguono: *Et lacus et iura clusinaque sint tibi cura.*

[5] Vermiglioli: VIVE; Supino: VIVERE; Polaczek: « *vivere* ».

2 SI BENE P[RO]SPICIAS[1] MIRA VIDERE POTES
Se guardi attentamente puoi contemplare meraviglie

3 ERCULANE PIE LAURENTI SANCTE ROGANTES[2]
O pio Ercolano, o San Lorenzo, o voi che (per noi) pregate

4 CONS[ER]VET[3] LATICES QUI SUPER A[S]TRA SED[E]T
conservi le acque Colui che siede sugli astri

5 [ET LACUS ET[4] IURA CLUSINAQUE[5] SINT TIBI CURA]
. . . .

6 ✠ URBS PERUSINA, PATER[6] GAUDENTI SIT TIBI FRATER
O città perugina, padre sia a te [di ciò] lieto frate

7 BENVEGNATE BONUS, SAPIENTIS AD OMNIA PRONUS
Benvegnate, buono, inchino a quanto è proprio del sapiente.

8 HIC OPERIS[7] STRUCTOR FUIT ISTE PER OMNIA DUCTOR
Costui fu costruttore dell'opera, la guida per ogni lavoro.

9 HIC EST[8] LAUDANDUS. BENE DICTUS NOMINE BLANDUS[9]
Costui è da lodarsi, bene a proposito chiamato con nome che suona blandizia

10 ORDINE DOTATUS[10] DEDIT HOC[11] ET FINE BEATUS[12]
Diede ciò disposto in ordine e condotto a lieto fine

11 ✠ NOMINA SCULPTORUM FONTIS SUNT ISTA BONORUM
Questi sono i nomi dei buoni scultori della fonte

---

[1] Supino: PROSPICIAS: Polaczek: « *pro*spicias ».

[2] Max Sauerlandt dopo *rogantes:* « (sancte rogate?) ».

[3] Vermiglioli: CONSVET; Supino: CONSERVET: Polaczek: « consue*to* (?) » Nel seguito del verso tutti ben leggono *astra*, mentre nell'originale, per errore forse dell'incisore, sta: *atra*.

[4] Vermiglioli, 1ª ed.: ET LACVS ET; 2ª ed.: LACVS ET; Supino: ET LACVS ET; Polaczek: « *et* lacus et ». Il facsimile dell'iscrizione fa ammettere il primo ET. Il verso, che del resto è irreducibile, così come suona nel facsimile del Vermiglioli, a esametro, per difficoltà di prosodia e di grammatica, può essere stato, nella lezione originaria, il primo membro del terzo distico. Qui si noti soltanto che l'A di JURA, come desinenza plurale di *Jus*, non può essere che breve, mentre, facendo qui parte della sillaba, che deve cominciare il terzo piede dell'esametro, dovrebbe aversi un A lungo.

[5] Supino: QVOD; Polaczek: « Clusina*que* ».

[6] Il Vermiglioli stette in dubbio se interpretare *Patria* o *Pater*, non vedendovi che tre lettere PAT e essendo le ultime due in un nesso. Preferì PATRIA, quantunque s'accorgesse che poteva esservi rima come ne' versi seguenti. Supino: PATER; Polaczek: « pat*er* gaud*enti* ». Il *pater* è richiesto dalla rima interna e dalla misura del verso: del resto avrebbe, come apposizione, esempi simili in Adamo di S. Vittore e in Alberto Magno, dove ha significato di *patria*.

[7] Vermiglioli, 1ª ed.: HI... OPERIS.

[8] Vermiglioli, 1ª ed.: HI... EST.

[9] Sauerlandt stampa in questo verso *laudando e blando*.

[10] Vermiglioli, 1ª e 2ª ed.: DOTATVS, Supino: DOTATVM; Polaczek: « dotatu*m* ».

[11] Polaczek: « dedit h*unc* ».

[12] Vermiglioli, 1ª e 2ª ed.: BEATVS: Supino: BEATVM; Polaczek: « beatu*m* ». Però si potrebbe anche arrischiare le lezioni DOTATVS e BEATVS e intendere: Sovvenuto dall'ordine e beato del compimento, ciò egli produsse.

12	. . . . RATVS[1] NICOLAUS AD OMNIA[2] GRATUS . . . . Nicola gradito in tutto	
13	EST FLOS SCULPTORUM GRATISSIMUS ISQUE[3] PROBORUM È il fiore degli scultori, ed egli [è] il più grato tra i valenti	
14	EST GENITOR PRIMUS: GENITUS CARISSIMUS IMUS il primo è genitore, il secondo figlio carissimo	
15	CUI SI NON DAMPNES, NOMEN DIC ESSE JOHANNES[4] il quale, se non contradici, di' aver avuto nome di Giovanni	
16	ITU[5] PISANI.[6] SINT MULTO TEMPORE SANI . . . . Pisani. Che godano a lungo salute!	
17 ✠	INGENIO CLARUM[7] DUCTORE[M][8] SCIMUS AQUARUM Conosciamo l'idraulico chiaro per ingegno	
18	QUI BONENSIGNA VULGATUR[9] MENTE BENIGNA[10] che è chiamato da tutti Boninsegna dalla mente benigna	

[1] Vermiglioli nella 1ª ed.: ...BATH; nella 2ª: JOAN. BATH... E notò nella prima edizione che il principio della voce BATH manca, tolto in un restauro, e forse era « Johan. Bath. »; che di restauro ai lavori della fonte danneggiata dal gelo si parla nell'*Annale del Comune di Perugia*, anno 1432. Nella seconda edizione soggiunse che Vincenzio Tranquilli, nel suo *Trattato delle pestilenze*, scrisse che « il terremoto nel 1438 buttò a terra la metà di una contrada di Perugia, cioè della piazza e guastò il meraviglioso edificio della fontana ». Invece di JOAN. BATH., l'archeologo Lopez propose la lezione ARTE PROBATVS (v. *Guida di Perugia* del Rossi-Scotti). Tale lezione, proposta pure dal Rossi nella copia del Minottini, si trova nell'edizione dell'iscrizione del Supino. Polaczek: « ... ba*tus* ». Forse il Lopez ebbe presente l'iscrizione del pergamo di Guido da Como in Pistoia od altra dedicata a Jacopo Torriti. Ma *arte probatur* è inaccettabile per ragione prosodica, oltre che pare si debba leggere . . . RATVS, non . . . BATVS.

[2] Vermiglioli. 1ª ed.: AD OFICIA; 2ª ed.: AD OFFICIA; Supino: AD OFFITIA; Polaczek: « ad o*mn*ia (?) ».

[3] Vermiglioli, 1ª ed.: IS QVI; 2ª ed.: HIS QVI; Polaczek: « *isque* ».

[4] Vermiglioli, 1ª ed.: JOHANNES; 2ª ed., JOANNES; Polaczek: « Jo*h*annes ».

[5] Polaczek: « nat*u* ». Ne deduce che Giovanni e Niccola sieno nati a Pisa, senza tenere in conto che l'epigrafista perugino, conscio che i due artisti si dicevan di Pisa, poteva crederli nati in questa città. Non si può distruggere, per il verso d'un epigrafista perugino, quanto si legge nel contratto di fra' Melano stipulato con *Nicolaus quondam Petri de apulia*, proprio a Pisa e nel battistero pisano. L'esame del testo originale stringe a leggere non *natu*, ma *itu*, che non potrebbe essere ritenuto come terminazione di una parola di cui scomparve la parte radicale, perchè la misura del verso richiedeva assolutamente un bisillabo. La *i* di Ītu è lunga; e la prosodia è salva. Per la questione della origine di Nicola, la parola ITV in ogni modo è negativa delle conclusioni che si trassero dal NATV.

[6] Il punto si trova nella prima edizione del Vermiglioli, non nella seconda. Eppure nel facsimile si nota, dopo PISANI, il punto triangolare.

[7] Vermiglioli, 1ª e 2ª ed.: CLARARVM: Supino: « *clarum* »; Polaczek: « clar*um* ».

[8] Polaczek: « ductor*em* ». Ciò è più conforme alla sintassi.

[9] Vermiglioli, 1ª e 2ª ed.: VVLGANT; Supino: VVLGATVR; Polaczek: « vulgat*ur* ».

[10] Vermiglioli, osservando sul primo N di *benigna* un tratteggino, stampò: BENNIGNA, nella 1ª ed.

19 HIC OPUS EXEGIT[1] DUCT. . . . .[2] Q. . . . .[3] PEREGIT
Costui compì l'opera . . . .

20 [..]ETIIS[4] NATUS PERUSINIS HIC PERAMATUS[5]
Nato a.... qui ai Perugini carissimo

21 ✠ FÓNTES COMPLENTVR SUPER ANNIS MILLE DUCENTIS
Le fonti si compiono negli anni mille e dugento

22 SEPTUAGINTA . . . . .[6] QUATVOR ATQUE DABIS[7]
più settanta . . . . ai quali aggiungerai quattro

23 TERNUS[8] PAPA FUIT NICOLA TEMPORE DICTO
Nel detto tempo fu papa Niccolò III

24 RODULFUS MAGNAE[9] INDUPERATOR ERAT.
Era imperatore Rodolfo d'Alemagna.

Si può ammettere che Nicola d'Apulia lavorasse con Giovanni suo figlio alla fonte di Piazza a Perugia, dopo che

---

[1] Vermiglioli, 1ª e 2ª ed.: HI... OPVS EXEGIT SC (*scilicet?*): Supino: HIC OPVS EXEGIT, e non tenne conto del C sopraposto a una S che segue e si stringe a EXEGIT. Dall'abbreviatura C e S dovrebbe uscire la sillaba destinata a completare lo spondeo incominciante col *GIT* di EXEGIT. Polaczek: « hic opus exegit ».

[2] Vermiglioli, 1ª ed.: DVCTILIE; 2ª ed.. DVCTILE; Supino: DVCTILIE; Polaczek: « *conductile* (?) ». Questa e la parola seguente sono inintelligibili: si capisce solo che si riferiscono ai condotti della fonte.

[3] Vermiglioli, 1ª ed.: QVOTIDIAN...; Supino: QVOQVE. L'originale permette tuttavia di dubitare che il facsimile e la lezione proposta dal Vermiglioli sian giusti. Il Polaczek vi sostituisce quattro puntini. Sauerlandt: « quoque(?) peregit ».

[4] Vermiglioli. 1ª ed.: ...ENETIIS; e nota: « Pare che dica *Enetiis* per *Venetiis*, alla maniera degli antichi che dissero *Eneti Veneti;* ma forse svanì la prima lettera ». Vermiglioli, 2ª ed.: ENETIIS; Supino: (V)ENETIIS; Polaczek: « Enetiis ».

[5] Vermiglioli, 1ª ed.: HI... PRIMATVS; e notò: « E' forse nell'originale *Perimatus* per *Primatus* ». Vermiglioli, 2ª ed.: HIC PRIMATVS; Supino: PERIMATVS; Polaczek: « *pera*matus ». Eppure nell'iscrizione dopo il PER la I è evidente. Anche questa parola così interpretata non ha senso. Forse si è voluto significare che l'opera prestata da Boninsegna lo fa riguardare come perugino.

[6] Vermiglioli, 1ª ed.: SEPTVAGINTA (*annis?*); e notò che « la contusione del marmo toglie ogni vestigio di lettera, ma par certo che vi fosse la voce *annis*, potendosi dedurre dal contesto facilmente ». La trasposizione del verso faceva supporre che in esso fosse indicata l'età di Niccolò. Supino: SEPTVAGINTA BIS: Polaczek: « septuaginta (*duos* his(?)) ».

[7] Vermiglioli, 1ª e 2ª ed.. QVATVOR; Polaczek: « quat*er* ».

[8] Vermiglioli, 1ª e 2ª ed.: TERTIVS; Supino: TERNVS; Polaczek: « ter*n*us » (l'iscrizione fa ammettere questa interpretazione).

[9] Il Vermiglioli e gli altri lessero: MAGNVS. Il prof. Cesare De Lollis suggerisce MAGNAE, perchè la terminazione VS è breve, pure osservando che risulta alquanto imperfetto il verso per cagione dell'iato che si produce tra l'*-ae* di *magnae* e l'*i* di *induperator*. Tale imperfezione non è un errore, com'è quello di far cadere in censura la sillaba -us di *magnus*.

ai 13 di novembre 1273 ebbe compiuto l'altare di San Jacopo a Pistoia; e così pure si può ritenere che, verso la metà del 1277, eseguite alcune sculture dei due bacini di marmo che poggiano su di una scalea, abbandonasse il lavoro, sapendosi che, nell'agosto di quell'anno, fra' Bevignate, soprastante all'acquedotto, invitò a Perugia Arnolfo di Cambio. Probabilmente il vecchio scultore si ritrasse dal lavoro anche prima della metà del 1277, trovandosi nel secondo e più elevato bacino la scritta: M. JOHANNES [1] EST SCVLTOR HVIVS OPERIS, e solo nel primo e inferior bacino qualche formella in cui può riconoscersi la mano di Nicola. Forse si ritrasse dal lavoro per l'età cadente o per malattia, come potrebbe supporsi leggendo i versi dell'iscrizione della fonte (1278),[2] dove i Perugini furon mossi ad augurare salute a lui e al figliuolo: « sint multo tempore sani ».[3] Il Milanesi assegnò al 1278 la morte di Nicola; [4] ma Igino Benvenuto Supino lo contraddisse, ricordando che appunto in quell'anno, nei versi dell'iscrizione della fonte, i Perugini auguravano lunga vita a Niccola e al figlio, e rammentando pure come il Vasari abbia scritto che Niccolò si ritirò a Pisa a vivere quietamente, « lasciando d'ogni cosa il governo al figliuolo ». Ma questo scrisse il Vasari, prima che i Perugini pensassero all'ornamento della fonte di Piazza. Finita l'opera della fonte, Giovanni Pisano, secondo il Vasari medesimo, s'af-

---

[1] Gli scrittori che lessero questa scritta non s'accorsero della *M* che precede il nome *Johannes*. Dopo la *H* di *Johannes* fino all'S di *scultor* oggi non vi è traccia alcuna di lettere. Ma la *M* che precede il *Joh.* obbliga a leggere *Johannes* e non *Johannis:* MAGISTER JOHANNES EST SCVLTOR HVIVS OPERIS. Il Vermiglioli lesse nella 1ª edizione: BONI JOHANNIS ET SCVLPTORIS HVIVS OPERIS; nella 2ª: BON. JOANN. EST SCVLPTOR HVIVS OPERIS. Il Reymond: ...*Johannis est scultor huius operis* (così nel libro *La sculpture florentine*, I, *Les Prédécesseurs de l'Ecole Florentine au XIVᵉ siècle* (Florence, Alinari, 1897), e nell'articolo: *L'angelo che suona del Bargello e la Fontana di Perugia* (in *Arch. stor. dell'arte*, 1894). Il Sauerlandt: *Johannes est sculptor huius operis*.

[2] Quantunque dall'iscrizione non risulti la data del 1278, pure può assegnarsi a quell'anno, vedendosi tra le statue quelle di Matteo da Correggio e Ermanno da Sassoferrato, podestà e capitano del popolo di Perugia nel 1278.

[3] I. B. Supino, op. cit.

[4] Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze, Sansoni, 1878, pag. 293.

frettò a Pisa dove « Nicola suo padre era morto ». E poi che Giovanni giunse a Pisa, per iniziare da solo il Camposanto, appunto nel 1278, e la fonte di Perugia fu compiuta il 1278, può ritenersi che trovasse il padre defunto, al suo arrivo, in quell'anno stesso.

Nel bacino inferiore della fonte può riconoscersi, come abbiamo detto, la mano di Nicola, e particolarmente nella scena della *Genesi*, dove son figurati Adamo ed Eva che odono la voce di Dio (fig. 7) e nelle successive, dove si vede Sansone che squarcia il leone (fig. 8); il cane cucciolo battuto dal padrone (fig. 9); il lupo e l'agnello, secondo la favola esopiana (fig. 10).[1] Nel secondo bacino non si rivedon più simili forme nutrite e forti, bensì le altre di Giovanni Pisano, più sottili, scarne e allungate. Pare che l'anima di Michelangelo già palpiti ne' marmi di Nicola: anche sotto le incrostazioni calcaree, anche nella corrosione delle forme, traspare in Eva opulenta e in Adamo giovane atletico, nel chiomato Sansone, nell'uomo poderoso che batte il suo cane, nel lupo che fiuta la sua vittima. Romana forza gonfia i muscoli alle figure di Nicola, dà pienezza e grandezza alle forme. Diversamente avviene in Giovanni Pisano, che compone nello spazio i suoi rilievi e vi adatta le sue figure curvandole, restringendole, contorcendole come fa il medaglista in un rovescio di medaglia.

Esempio: le figure dei mesi, il cavaliere sotto il segno dei Gemini e la gentildonna a caccia nel mese di Maggio (fig. 11), il macellaio che fa le grasce sotto il segno del Capricorno, e il vecchio Dicembre che porta sulle spalle un maiale (fig. 12); il Leone, guelfa insegna, e il Grifo, impresa

[1] Tra i bassirilievi del bacino inferiore si potrebbero designare come di Nicola i seguenti: i due con Adamo ed Eva, i due con Sansone, il leone invecchiato e il cane cucciolo, Davide, Golia, Romolo, Remo, la Lupa, Rea Silvia, la cicogna e il lupo, l'agnello e il lupo alla fonte, Febbraio, il segno del Granchio, il segno della Vergine e Agosto, il segno della Libra, l'altro dello Scorpione, il Dicembre. Il Sauerlandt non vede la mano di Nicola, nè l'altra di Giovanni nel bacino inferiore: ma quella di Arnolfo. Eppure tra gli anaglifi di quel bacino solo si distinguono da quelli di Nicola e di Giovanni i due del mese d'Aprile (opera d'Arnolfo?).

Fig. 7 — Perugia. Fonte di Piazza.
Bassorilievo rappresentante *Adamo e Eva rimproverati da Dio*. Nicola d'Apulia.

Fig. 8 — Perugia, Fonte di Piazza.
Bassorilievo: *Sansone che squarcia il leone*. Nicola d'Apulia.

Fig. 9 — Perugia, Fonte di Piazza.
Bassorilievo: *Il cane cucciolo battuto dal padrone.* Nicola d'Apulia.

Fig. 10 — Perugia, Fonte di Piazza.
Bassorilievo: *Il lupo e l'agnello alla fonte*. Nicola d'Apulia.

Fig. 11 — Perugia, Fonte di Piazza.
Bassirilievi: rappresentazioni del *Maggio*. Giovanni Pisano.

Fig. 12 — Perugia, Fonte di Piazza.
Bassirilievi rappresentazioni del *Dicembre*. Nicola e Giovanni Pisano.

di Perugia (fig. 13), l'Astronomia (fig. 14), la Geometria e la Musica (fig. 15). Anche le figure disposte contro i pilastrini che separano riquadro da riquadro, vi stanno incassate come cariatidi (fig. 16, 17 e 18), non si distaccano come le tarchiate, erculee figure di Nicola, tra arco e arco nel pergamo pisano, non vivono a sè. Però vi sono quattro sta-

Fig. 13 — Perugia, Fonte di Piazza.
Bassirilievi: *Il leone guelfo e il grifo perugino.* Giovanni Pisano.

tuette (San Giovanni, Mosè, Davide, Euliste), più grandiose delle altre, e più proprie di Nicola che di Giovanni.[1]

La decorazione del bacino inferiore della fonte presenta, ne' diversi scomparti, i segni zodiacali con le rappresenta-

---

[1] L. Justi (*Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV Jahrhunderts* in *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, vol. XXIV) assegna a Nicola le seguenti statuette: *Augusta Perusia*, *Domina Clusii* e *Domina Laci*. Il Sauerlandt (op. cit.) gli assegna invece queste: Mosè, S. Giovanni, Davide, *Rex magna*.

Fig. 14 — Perugia. Fonte di Piazza. Bassorilievo. L'*Astronomia*. Giovanni Pisano.

zioni corrispondenti dei mesi; poi le Arti liberali, le origini dell'uomo e le origini di Roma. Tra questi quattro cicli di rappresentazioni stanno, a segno di divisione, ora due aquile, ora un leone e un grifo, ora animali in azione come nelle favole esopiane. I riquadri con i segni zodiacali e le figure dei mesi consecutive son combinati in modo che la alle-

Fig 15 — Perugia, Fonte di Piazza.
Bassirilievi: la *Geometria* e la *Musica*. Giovanni Pisano.

goria dei mesi può dirsi duplicata: ora la figura che illustra un segno dello zodiaco trova riscontro in quella che rappresenta un mese, e l'una e l'altra sono una concezione differente del medesimo soggetto; ora la prima trova continuità nella seconda, che rende un diverso momento della rappresentazione, e fa, si può dire, rima con l'antecedente.

Così sotto il segno AQVARIVS un vecchio, con un calice e un piatto di vivande, sta seduto al focolare, e, appresso, Gennaio, in figura di vecchia, con un mesciacqua e una focaccia, si scalda pure alla vampa saliente da un'ara; sotto

Fig. 16 — Perugia, Fonte di Piazza.
Statuetta del bacino superiore: *Augusta Perusia*.
Giovanni Pisano.

Fig. 17 — Perugia, Fonte di Piazza.
Gruppo del bacino superiore: *San Benedetto* e *San Mauro*.
Giovanni Pisano.

il segno di PISCES un pescatore con la canna e con l'amo, poi FEBRUARIUS, pescatore con la sporta di pesci; sotto l'ARIETE Marte in figura di cavaspino, poi MARTIVS che pota l'albero.

Così sotto il segno del TORO sta un giovane coronato con un lungo ramo di mirto e con gigli, e, nel prossimo campo, sotto il nome APRILIS, la imagine di Flora con cornucopia e una corba ripiena delle promesse della terra. Sotto il segno de' GEMINI un giovane, cinto il capo di fiori e con un mazzo di rose nella destra, mette il palafreno al galoppo; e MAIVS prossimamente, in figura di gentildonna col falco in pugno, cavalca seguíto da un segugio. Un contadino recide il fascio di spiche, stando sotto la costellazione del GRANCHIO; e appresso IVNIVS, altro contadino, raccoglie i covoni sull'aia. Un villico batte il grano, mentre nel cielo appare LEO; e IVLIVS con una pala separa il grano dal guscio. Mentre domina in alto la VERGINE, un grasso agricoltore coglie i fichi da un albero; e AVGVSTVS, in figura di villanella, siede nel campo vicino col paniere pieno di fichi. E mentre l'alata LIBRA si presenta nel fondo, il vignaiuolo ammosta l'uva, e SEPTEMBER ne reca una corba ricolma. Il segno SCORPIOS sussegue, e il cantiniere versa il vino da un barile in una botte; intanto OCTOBER cerchia un'altra botte, facendo ciò che nelle rappresentazioni romaniche è affidato all'Agosto. E ciò che in quelle è riserbato all'Ottobre, in queste si assegna al Novembre: sotto il segno del SAGITTARIVS, l'aratore scuote le zolle, che NOVEMBER sparge di semenze. Viene il CAPRICORNVS, e si squarta il maiale, che DECEMBER porta sventrato sulle spalle.

In queste rappresentazioni possono cercarsi gli elementi dell'antico, sempre abbondanti nell'arte dei Pisani: il focolare di AQVARIVS e di Gennaio è un'ara ardente, quale si vede poi presso la figura di Rea Silvia vestale; il fanciullo della costellazione dell'Aquario è tratto dagli antichi genietti con l'otre sulle spalle; Febbraio pescatore porta la clamide,

Fig. 18 — Perugia, Museo archeologico
Frammento della Fonte di Piazza:
San Michele Arcangelo. Giovanni Pisano.

così come la vestono i Mesi negli stipiti delle porte del battistero pisano. E di clamide si copre la figura sotto il segno zodiacale del Marzo in forma di un cavaspino, così come a Otranto e a Pisa nell'età romanica. La dea Flora presta le sue forme all'Aprile, e finanche la vecchia del Gennaio e la forosetta dell'Agosto hanno le gonne drappeggiate come le ampie tuniche muliebri nelle statue antiche. Il macellaio che porta il maiale sembra studiato dalla rappresentazione di una fatica di Ercole. Il leone e il grifo crestuto e barbato, che dividono i segni zodiacali e i mesi dalle figurazioni delle Arti liberali sono pure tratti dall'antico il primo da un leone che teneva la zampa destra sopra un globo; il secondo da un fregio, o da un candelabro, o da una faccia laterale di sarcofago.

Le Arti liberali scolpite appresso ricordano particolarmente quelle nella base del pulpito di Siena; ma la rappresentazione si amplifica e si arricchisce.[1]

Più amorevolmente che a Siena la Grammatica insegna

[1] Cfr. Paolo D'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali nel medioevo e nel Rinascimento* (*L'Arte*, 1902).

a scrivere ad un fanciullo; la Dialettica, vecchia rugosa, tiene due serpi; la Retorica con una verga, simbolo della sua potenza, guarda nel libro posto sur un leggío, mentre un giovane con le braccia conserte la ascolta. Più simile ad una scena dell'*Annunciazione* è la composizione seguente, in cui è l'ARISMETRICA, la quale non conta più da sola sulle dita, come nella base del pergamo senese, ma ammaestra un fanciullo a computare. Quindi la Geometria, tutta china sur una tavola, prende misure con le seste; la Musica non ha l'arpa, come a Siena, bensì un salterio e un martello da percuotere tintinnabuli; l'Astronomia continua a tenere e a guardare un astrolabio; e infine la Filosofia, « la figliuola », al dire di Pitagora, « dell'imperadore dell'universo », o « la regina », secondo Platone, « d'ogni umano sapere », si asside sul trono dai bracciuoli a teste leonine, come un'imperatrice de' bassi tempi, col globo e lo scettro. E certo qui, come nella base di Siena, ebbero i Pisani presente un avorio antico, un dittico consolare, che imitarono ornando le stole di *oculi*, di teste leonine lo scanno.

A queste rappresentazioni fanno seguito due aquile veramente romane e quindi alcuni soggetti biblici. Il primo, Eva che tenta Adamo a mangiare il pomo: EVA DECEPIT ADAM; il secondo, Adamo e Eva che odono la voce di Dio, e Adamo che si scusa accusando la compagna: EVA FECIT ME PECCARE;[1] il terzo, SANSON FORTIS che sbrana il leone; il quarto, Sansone dormiente sulle ginocchia di Dalila che gli recide la chioma.

Seguono ancora due anaglifi, che dividono queste scene da due altre di biblico argomento; ma forse furono spostati, come quelli che vengon poi relativi alle origini di Roma. Vuolsi che ne' due anaglifi si rappresentino due apologhi di Esopo, il XVI e il XXVIII, del leone e del cane che vennero in vecchiezza, con le epigrafi SI VIS VT TIMEAT LEO e VERBERA

---

[1] Il VERMIGLIOLI (2ª ed.) interpreta EVA FECIT ME PECCATOREM.

CATVLVM.[1] Ma i Pisani, dando figura al primo apologo, invece di scolpire il leone invecchiato offeso e percosso da altri animali, lo accosciarono tra due alberi, imitando qualche antico leone rappresentato sotto il fico ruminale. Tornava arduo ai Pisani di scostarsi di troppo dagli antichi modelli; e ciò si vede anche nella scena di Adamo ed Eva nell'Eden, dove l'albero, che il medioevo aveva disposto tra i due progenitori, vien messo a parte, tutto da un lato, perchè la rappresentazione avesse il suo sviluppo in una forma classica.

Dopo il leone, viene il cane cucciolo percosso dal padrone. A questi apologhi figurati, segue DAVIT che scaglia la fionda, e quindi GOLIA caduto, come un guerriero romano. Con queste, si chiude il ciclo delle rappresentazioni bibliche, e comincia quello delle origini di Roma.

Qui le scene sono disposte in senso inverso: prima è ROMVLVS, poi REMVLVS, entrambi con un avoltoio dal quale traggono augurii; e seguono la lupa che nutre i due gemelli (LVPA QVAE NVTRIVIT ROMVLVM ET REMVLUM) e la imagine di Rea Silvia (MATER ROMVLI ET REMVLI) con una cista,[2] seduta come vestale presso l'ara ardente. E chiudono la serie degli anaglifi del bacino inferiore altre due illustrazioni di apologhi d'Esopo, del II e dell'VIII, l'uno con la scritta: QVANDO GRVS EVVLSIT OS DE GVRGITE LVPI; l'altro con questa leggenda: QVANDO LVPVS COMEDIT AGNVM SINE CAVSA.[3]

Nel bacino superiore le statue poste a divisione de' riquadri dovevano essere diversamente collocate, almeno in parte, e comprendere, in tre cicli, Roma e la Chiesa, Perugia e la chiesa perugina, il Comune perugino. Il primo si iniziava con la figura di ROMA...,[4] rappresentata all'in-

---

[1] Quest'iscrizione fa pensare all'apologo del cane cucciolo battuto dal padrone.

[2] Una simile cista, non cribro come la definì il Vermiglioli, vedesi a Napoli, in un marmo nel Museo Nazionale, data a una sacerdotessa d'Iside (n. 2929).

[3] Vermiglioli non interpreta le ultime parole: *sine causa*.

[4] La lastra con la parola GENTIVM doveva stare a d. di San Paolo, invece di quella che dice: CAPVD MVNDI. In antico doveva leggersi: *Roma caput mundi* e *S. Paulus doctor gentium*. Tali evidenti spostamenti si notano dapertutto

circa come la Filosofia, in figura d'imperatrice dei bassi tempi; e doveva continuare con le origini della Chiesa sorta dal giudaismo e dalla gentilità, e cioè con le imagini di MELCHISEDEC ....[1] di MOYSES CVM VIRGA ET LEGE, di DAVID REX profeta, del Precursore (NOBILIS MILES DOMINI)[2] e della PVELLA FERENS ..., cioè Salome che reca la testa del Battista alla madre.[3] Continuava la figura allegorica ECCLESIA ROMANA, recante nelle mani il modello d'un santuario; i santi Pietro e Paolo, san Benedetto che dà il libro della Regola al discepolo Mauro, mentre alcuni genietti, disposti come si videro presso il capo delle Sibille e de' Profeti nei pulpiti di Pisa e di Siena e come si vedranno di qua e di là delle figure allegoriche del pulpito di Gio. Pisano a Pistoia, par che infondano lo spirito divino al santo cenobita (SANCTVS BENEDICTVS SACERDOS DOMINI).

Perugia e le sue origini sono esplicate da Euliste, primo edificatore di Perugia (HEVLIXTES PERVSINE CONDITOR VRBIS), il leggendario régolo etrusco ucciso dalle schiere di Turno; dalle figure allegoriche dell'AVGVSTA PERVSIA, pari ad una Abbondanza, e di Chiusi perugina, ferace di frumento (DOMINA CLVSII FERENS GRANVM PERVSIE), e del lago Trasimeno di buon pesce fornito (DOMINA LACI FERENS PISCES PERVSIA). Ricostruita così l'imagine della grandezza di Perugia e del suo antico dominio, gli scultori dovettero rap-

qui. causati dal terremoto del 1438. Allora alcune faccie del catino superiore andaron distrutte, e venne meno anche una statuetta, quella dell'arcangelo Gabriele. V. A. VENTURI, *La fonte di Piazza a Perugia* (*L'Arte*, fasc. III, 1905).

[1] Dopo MELCHISEDEC si legge: SACERDOS DOMINI, ma probabilmente si leggeva HABENS SPIRITVM PROFEXIE. Le parole *Sacerdoe Domini* seguivano le altre SANCTVS BENEDICTVS.

[2] Questa scritta leggevasi a sinistra del San Michele. A destra qui si legge: *Ecce agnus Dei*. E dovevan seguire le parole: *Qui tollit peccata mundi*.

[3] Il Vermiglioli interpreta PVELLA FERENS SALOMO(*nem*); e suppone che la donzella sia una acconcia parafrasi al sacro testo, che dice come tutta la terra desiderasse contemplare il sembiante di Salomone. Notisi che il capo portato dalla donzella somiglia a quello di San Giovanni Battista, ritratto in un'altra statua della fonte. La parola SALOMON dichiarava la statuetta che fu creduta rappresentare il re d'Alemagna: doveva leggersi: SALOMON REX.

presentare, con quella loro classica facilità di dar corpo alle idee astratte, la chiesa perugina, cominciando con la imagine della Chiesa, in aspetto di matrona, tutta avvolta nel manto, additante il cielo;[1] e mettendole poi a riscontro il santo diacono (SANCTVS LAVRENTIVS BONVM OPVS OPERATVS EST), vestito di ornatissima tunica (fig. ?2). E continuava il vescovo sant'Ercolano (SCS ERCVLANVS PASTOR PERVSINORVM), l'antico pastore di Perugia, e, appresso, il chierico traditore, che, secondo una leggenda, rivelò a Totila a quali mezzi ricorreva il vescovo Ercolano per salvare Perugia da lui assediata (CLERICVS PRODITOR SANCTI HERCVLANI).[2]

Presso alla statua di Davide doveva vedersi quella di Salomone, ritenuta, per la vicina scritta spostata, il re dei Romani (REX MAGNA...), anzi la figura vera e propria di Rodolfo d'Abspurch, re nel tempo in cui si fabbricava la fonte. Un'altra figura male interpretata, causa la scritta fuor di posto, è quella detta di Gabriele (ANGELVS NUMPTIVS – NOBILIS), mentre trattasi di un San Michele,[3] che doveva portare appresso la leggenda data al Battista: NOBILIS MILES DNI... Infine le ultime statue dovevano esser quelle di Matteo da Correggio, podestà di Perugia, e Ermanno da Sassoferrato, capitano del popolo nell'anno 1278 in cui fu compiuta la fonte.[4]

Le due ultime statuette segnano questa data: conviene dunque ritenere che quando l'una e l'altra si scolpiva, Matteo

---

[1] Il Vermiglioli vide in questa figura San Lorenzo stesso! Parte della scritta doveva essere apposta ad altra statuetta. Doveva essere: DIVINITAS EXCELSA.

[2] Della tradizione relativa al chierico traditore, parla il Vermiglioli, che ne trovò tracce in Lorenzo Spirito poeta perugino (XV-XVI secolo).

[3] Abbiamo riprodotto nella fig. 18 il frammento della statuetta di san Michele, che è nel Museo archeologico di Perugia, essendo stata rifatta la statuetta che si vede nella fonte.

[4] Due figure, la prima con la scritta che principia con la parola VICTORIA...; la seconda con una leggenda senza significato (CLERICVS EXCELSA), non si possono raggruppare con le altre. In quest'ultima sta un chierico rappresentato a mani conserte sul petto. Probabilmente la parola EXCELSA doveva seguire la parola DIVINITAS di un'altra lastra. E la parola MAGNA doveva seguire l'altra di VICTORIA, come a CLERICVS facevan seguito le parole BEATI LAVRENTI.

da Correggio e Ermanno da Sassoferrato fossero in carica; e quindi che Giovanni Pisano lavorasse anche nel 1278 intorno alla fonte. Ma la notizia che Arnolfo nel 1277 fu chiesto a Carlo I d'Angiò ha fatto supporre che a lui si debbano gli ultimi lavori di scultura nel monumento, quantunque le iscrizioni che ricordano i Pisani,[1] frate Bevignate e Boninsegna non alludano a quel maestro. Ora, mentre Crowe e Cavalcaselle rinunciarono a cercare nell'opera della Fonte di Piazza la mano di Arnolfo, e anche a distinguere la parte di Nicola da quella di Giovanni, il Frey, pure ammettendo come di Arnolfo quasi tutte le statuette del secondo catino, comunica che Adamo Rossi riteneva esservi un tempo una seconda fonte di bronzo eseguita da Arnolfo Fiorentino, nell'estremità inferiore della piazza, non lontano dal palazzo Baldeschi. Ma niuna prova si ha di questa affermazione, che farebbe escludere Arnolfo dall'opera della fontana maggiore.

Nel Museo archeologico di Perugia vi sono tuttavia tre marmi, frammenti del bacino di una fonte, i quali nelle pieghe spezzate de' drappi che ricoprono le figure mostrano il fare di un maestro così prossimo a Nicola da farci chiedere se quelli non sieno stati eseguiti per la stessa fonte di Piazza. Furono ritenuti di tempo classico, benchè sieno ad evdenza tanti specchi di un bacino scolpiti dalla scuola di Nicola d'Apulia. In uno (fig. 19) è una donna con un vaso, accosciata, volta verso l'alto ansiosamente; in un secondo (fig. 20) è un giovane che, puntato a terra il braccio destro, leva in su la testa come in vivissima attesa; nel terzo (fig. 21) una vecchia curva, ginocchioni, giunge supplice le mani. Sembra che l'artista abbia voluto rappresentare gente assetata in quelle belle e originalissime sculture, che ci fanno pensare ad Ar-

[1] Cfr. BELFORTI, ms. nella Biblioteca comunale di Perugia: *Memorie istoriche della fonte di Piazza dal 1254 ad anno 1786*; MARIOTTI, *Lettere perugine*, pag. 24 e 25; FREY, *Die Loggia dei Lanzi*, Berlino, 1885, pag. 83 in nota; CROWE e CAVALCASELLE, *St. della pitt. in Italia dal secolo II al secolo XVI*, I, Firenze, 1886.

Fig. 19 — Perugia, Museo archeologico.
Frammento del bacino d'una fonte. Arnolfo di Cambio.

Fig. 20 — Perugia, Museo archeologico.
Frammento del bacino d'una fonte. Arnolfo di Cambio.

nolfo, il quale, com'è noto, il 27 agosto 1277 dichiarava a fra' Bevignate in Perugia che avrebbe assunto il lavoro di compimento della fonte, avutane licenza da re Carlo o da Ugo vicario. Che siano da attribuirsi ad Arnolfo, si vedrà più innanzi col riscontro delle altre opere sue.

Re Carlo, soddisfacendo al Comune di Perugia, con sua lettera data presso Lagopesole, il 10 settembre di quell'anno,[1] concesse l'artista ai Perugini e i marmi occorrenti. Allora Arnolfo lavorò a Perugia, e, tornato poi a Roma, ne fu richiamato nel 1281, in cui, a dì 4 di febbraio, il massaro del Comune gli pagò dieci soldi al giorno, per ventiquattro giorni di lavoro dato alla fonte, forse per riparare a guasti sopravvenuti.[2] La prima chiamata d'Arnolfo a Perugia corrispose con la necessità di proseguire l'opera dell'acquedotto, a cui dovevasi attendere, secondo la deliberazione del Consiglio generale del popolo (28 maggio 1277), con la maggiore diligenza e sollecitudine.[3]

Nello stesso anno 1277, il Rosso perugino aveva già

---

[1] Il diploma pubblicato dal MARIOTTI (*Lettere*, a pag. 24) che lo vide nella pubblica cancelleria decemvirale, segnato A, n. 52, è questo: « Karolus Dei gratia Rex Jerusalem, Sicilie, Ducatus Apul., Principatus. Capit., Alme Urbis Senator, Andegav(*ensis*) Provincie, Forch. & Cornodor. Comes, Romani Imperii in Tuscia per Sanctam Romanam Ecclesiam Vicarius Generalis, Potestati, Capitaneo, Consilio & Communi Perus. Dilectis amicis suis salutem & amorem sincerum.

Quod votivum exauditionis effectum vestre apud nos preces inveniant, dignum vestris laudabilibus meritis & devotis affectibus reputamus. Cum enim promptos vos reddideritis jugiter ad nostra beneplacita, & paratos meruisse noscitur vestra devotio, ut petitiones vestras & curemus audire benigne, & in quibus possumus benignius exaudire. Intellectis igitur hiis que per nuncios vestros & litteras de concedendo Magistro Arnulfo de Florentia pro vestri Fontis opere postulastis, ecce benignum postulatis impartientes assensum Vicario & Camerario nostris in Urbe damus per nostras litteras in mandatis, ut predictum Magistrum pro ejusdem Fontis opere omisso, eo cui de nostro insistebat mandato, venire Perusiam libere patiantur, opportuna marmora & Lapides alios, ut petistis, de Urbe ipsiusque districtu transferri pro eodem opere permittentes. Datum apud Lacumpensilem anno Domini M.CC.LXXVII die X Septembris VI Indictionis. Regnorum Nostrorum Jerusalem primo, Sicilie vero tertiodecimo ».

Il BELFORTI, ms. cit., riporta il documento; e così pure il VERMIGLIOLI nella 1ª edizione, pag. 35.

[2] CAVALCASELLE, *Storia della pittura*, I, ed. Le Monnier, pag. 206, nota 3.

[3] BELFORTI, ms. cit.

compiuto la gran tazza di bronzo, e, secondo alcuni, anche le tre ninfe soprastanti che reggono i grifi perugini, cioè l'opera più squisita di tutta la fonte (fig. 22). Tale ipotesi fu suggerita dall'iscrizione, che si legge sulla tazza di bronzo:

✠ RVBEVS . ME . FECIT . ANNO . DOMINI . M.CC.LXXVII . INDICT . V . TEMPORE . REGIMINIS . DOMINI . GERALDINI . DE .

Fig. 21 — Perugia, Museo archeologico.
Frammento del bacino d'una fonte. Arnolfo di Cambio.

BVSCHETTIS . POTESTATIS . ET . TEMPORE . REGIMINIS . DOMINI . ANSELMI . DE . ALZATE . CAPITANEI . POPVLI . MAGISTRI . FVERVNT . HVIVS . OPERIS . FR . BEVEGNATE . ORDINIS . BENEDICTI . ET . BONENSIGNA.

Ma Rosso padellaio (così detto ne' documenti come i lavoratori di padelle e d'altri lavori di metallo) non giunse mai a tant'altezza d'arte. Ne è una prova l'architrave di bronzo della porta laterale del duomo di Orvieto (fig. 23), con la scritta: RVBEVS FECIT HOC OPVS. È una così misera cosa quell'architrave con le figure di Cristo benedicente e degli apostoli, in tanto ritardo rispetto all'arte de' Pisani, da farci

Fig. 22 — Perugia. Fonte di Piazza
Ninfe e grifi sulla tazza di bronzo. Giovanni Pisano.

Fig. 23 — Orvieto, Duomo, Trabeazione della porta laterale destra, bronzo di Rosso padellaio.

conchiudere che il padellaio dovette semplicemente fondere la tazza e il bocciuolo della fonte. E questo è il primo gran fiore dell'arte di Giovanni Pisano, che, chiamato a Pisa per la costruzione del Camposanto, fu ricordato con grande onore nel 1278 sulla fonte compiuta,[1] essendo Matteo da Correggio podestà, Ermanno di Sassoferrato capitano del popolo.[2]

* * *

Nulla sappiamo dell'attività di Nicola d'Apulia, oltre le opere di Lucca, di Pisa, di Siena e di Perugia. Il Vasari gliene attribuì per tutta Italia; ma gli scrittori gli tolsero ciò che con larghezza fu dato a lui, che primo personificò il rinascimento dell'arte italiana.

La vera grandezza sempre più si estolle col tempo e nasconde sempre maggiore spazio intorno a sè; e così molte opere, ammirate e degne solo perchè credute dell'età di Nicola, a lui si attribuirono. Bastò una notizia come quella del lavoro eseguito per l'altare di Santo Jacopo a Pistoia, o in generale, della sua attività qui spiegata, perchè gli si ascrivesse la costruzione di quella chiesa. Nonostante tanto sforzo, naturale ne' posteri per onorare col nome del genio i fastigi de' monumenti d'anonimi autori, e non ostante l'ingrandimento dei più piccoli fatti per la gloria eterna del genio, convien sempre cercare se nelle confuse notizie che ci pervennero sia un'anima di verità. Leggesi nel Vasari che Nicola « essendo chiamato dai Volterrani l'anno 1257 che vennero sotto i Fiorentini, perchè accrescesse il duomo loro, che era piccolo, egli lo ridusse, ancorchè storto molto, a miglior

[1] Cfr. Mariotti. *Lettere pittoriche perugine*. in Perugia. 1788; Reymond. *La sculpture florentine* (op. cit.).

Quest'ultimo scrittore ritenne l'opera del Rosso, per essere inscritto il suo nome nella tazza; e considerò che il motivo artistico fu ripreso più tardi (avrebbe dovuto dire dall'antico) da Germain Pilon nel suo *Monument pour le cœur du roi Henri II*. Il Supino (op. cit.) citò semplicemente l'iscrizione della tazza.

[2] La colonna di bronzo che regge la tazza di Rosso padellaio fu eseguita nel 1278, recando la iscrizione TEMPORE DOMINI MATTHAEI DE CORIGIA ET DOMINI DE SAXOFERRATO, i quali reggevano appunto nel 1278 il Comune, come appare dalle *Riformanze* del Comune medesimo.

forma, e lo fece più magnifico che non era prima ».[1] Non basta osservare che « nessun documento conferma questa tradizione »,[2] per negar fede al Vasari, ma occorre cercare se sul luogo siavi qualche traccia dell'arte di Nicola, qualche documento anche più sicuro delle carte manoscritte. E la traccia v'è in una serie d'archetti posti nelle pareti della scala che conduce al Museo di Volterra (fig. 24 e 25), provenienti da San Giusto, tutti con l'impronta dell'arte di Nicola, e simili a due pennacchi d'arco di pulpito nel Camposanto di Pisa, con teste scolpite tra foglie goticizzanti. Può supporsi quindi la notizia vasariana derivare dal fatto che il grande maestro dirigesse a Volterra la decorazione d'un chiostro, del quale restano dodici archivolti e il frammento di un tredicesimo, con teste di re, di abati, di dottori, di donne e di fanciulli tra gli ornati fiammeggianti. Restauratosi nel Cinquecento, la bella decorazione venne più tardi disfatta, e parte degli archivolti furono forse collocati nel pavimento della chiesa di San Giusto, come fa supporre il logorío dei rilievi.

Un'altra notizia del Vasari si riferisce alla fondazione del duomo di Siena, opera di Nicola. Ciò non è secondo il vero, ma derivò dalla gran parte avuta dal figlio Giovanni nell'ornamento della cattedrale, dalla fama di Nicola stesso che non sembrò doversi circoscrivere al solo pergamo, dal ricordo dell'arte pisana sui capitelli della navata mediana. Però alcune transenne, delle quali si vedono i frammenti nel museo dell'opera a Siena, possono far pensare che egli, benchè non fondasse la cattedrale, dirigesse o ispirasse altri lavori per adornarla. Le transenne del museo dell'opera con teste di Medusa e una di pontefice (fig. 26) sono d'uno scolaro di Nicola, anzi di quello stesso che scolpì rozzamente l'*Annunciazione*, la *Natività* e l'*Adorazione de' Magi* in un marmo che si vede nell'interno del duomo, e fu creduto romanico e anteriore all'opera del solenne maestro.

---

[1] MILANESI, op. cit., I, pag. 303-304.

[2] SUPINO, op. cit., pag. 96.

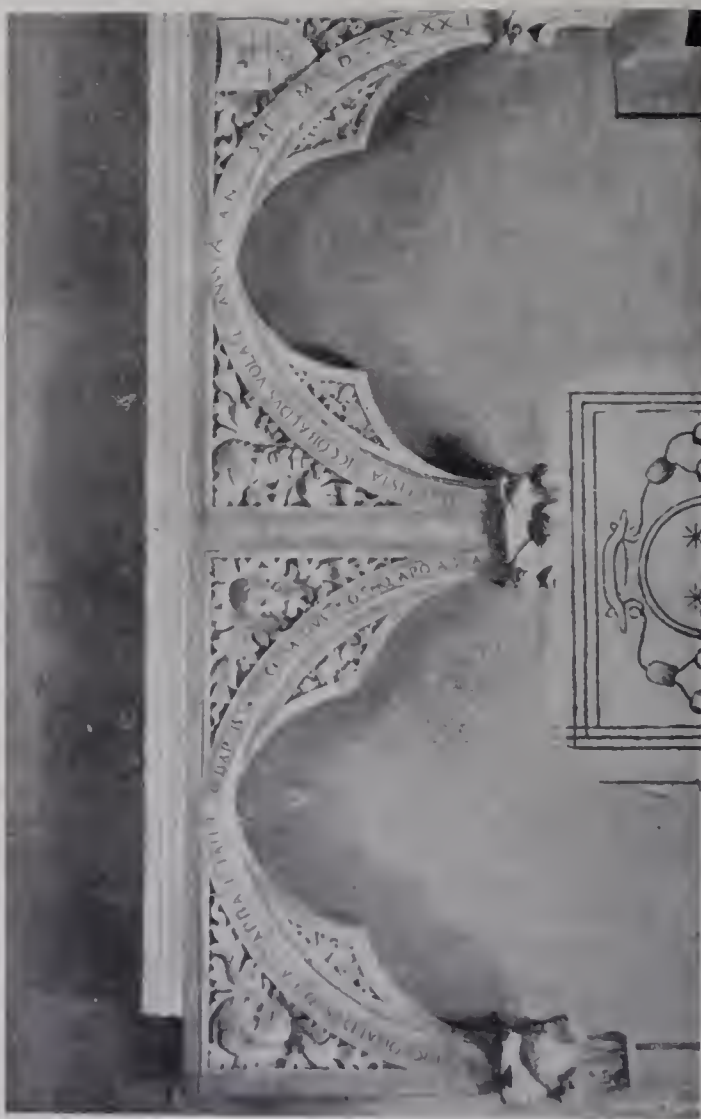



Fig. 24 — Volterra, Museo. Archetti provenienti da San Giusto. Maniera di Nicola d'Apulia.

L'altro frammento di transenna (fig. 27), assai migliore, anche per la forza degli scuri, rappresenta entro uno spazio lobato *Mater Ecclesia* tra i quattro segni evangelici.[1] Per queste tracce dell'arte di Nicola a Siena, non è permesso arguire ch'ei fondasse il duomo, come arguirono i fornitori

Fig. 25 — Volterra, Museo. Archetti provenienti da San Giusto. Maniera di Nicola d'Apulia.

di notizie al Vasari; ma neppure escludere che la sua attività non si spiegasse oltre il pergamo.

* * *

A Siena lasciò eredità di forme ai tre maestri fiorentini Lapo, Donato e Goro, divenuti cittadini senesi. Poco sappiamo di essi, architetto, il primo, di Sant'Angelo in Colle nel 1284, il secondo, del ponte a Foiano sul Merse (1277) e di

[1] Luisa Richter, *Siena*, Leipzig, Seemann, 1901. A pag. 63 è riprodotto il frammento come « Bruckstück eines Ornaments aus der Werkstatt der Pisani ».

Fig. 25 — Siena. Museo dell'opera. Frammenti di transenna. Scuola di Nicola d'Apulia

Fontebranda, il terzo, della fonte Follonica.[1] Come a Lapo, a Donato e a Goro non possiamo assegnare con certezza alcuna scultura, così ad altre sotto l'influsso di Nicola non è possibile assegnare un nome. Tali i due arcangeli Raffaele

Fig. 27 — Siena. Museo dell'opera. Frammento di transenna. Scuola di Nicola d'Apulia.

e Michele del South Kensington Museum di Londra (fig. 28, 29), vestiti a mo' de' consoli ne' dittici de' bassi tempi.

Goro di Ciuccio Cinti educò all'arte sua i tre figli Neri, Ambrogio e Goro, il quale ultimo, come vedremo, lasciò nobile saggio di sè a Messina e a Massa Marittima. Sotto l'impulso di Nicola e di Giovanni suo figlio la scultura senese salì in eccellenza, come ci dimostrano Goro di Goro, Tino da Camaino e Gano. Altri due scultori senesi, Agostino e Agnolo di Ventura, già messi primi, al confronto di quelli divengono ultimi nella scala della grandezza. Passati quei maestri,

---

[1] Milanesi, *Documenti*, ecc., I, pag. 154.

Fig. 28 — Londra South Kensington Museum
Statuetta dell'*Arcangelo Michele*. Scuola di Nicola d'Apulia.

Fig. 29 — Londra, South Kensington Museum.
Statuetta dell'*Arcangelo Raffaele*. Scuola di Nicola d'Apulia

l'eredità di tutta la semenza artistica di Nicola e di Giovanni fu raccolta dai due cortonesi, Agnolo e Francesco, ma la atletica potenza di Nicola e la forza drammatica di Giovanni irromperà solo più tardi, nell'opera di Jacopo della Quercia, che non smusserà, come i suoi precursori senesi pieni di grazia, gli spigoli degli esemplari di Giovanni Pisano, non ne levigherà le forme scabre, non ne tratterà gl'impeti violenti.

L'erede principale della virtù di Nicola fu Giovanni Pisano, che sparge come da pieno ventilabro per la Toscana e per l'Umbria l'arte sua e s'inoltra sino a Padova, ove lascia frutti che più tardi Pier Paolo e Jacobello delle Masegne raccoglieranno. E mentre Giovanni propaga in Italia l'arte, spoglia delle vesti antiche datele da Nicola, Arnolfo, suo compagno, la riveste di classica bellezza a Roma, ove vince e rinnova l'arte de' Cosmati; fra' Guglielmo, altro discepolo di Nicola, scolpisce a Bologna l'arca di San Domenico, fornendo in mezzo all'Emilia un esemplare delle forme nuove; Andrea da Pontedera getta le prime porte di bronzo del « bel San Giovanni », per le quali passò trionfante l'arte moderna. E vive Andrea nell'opera del figlio, di Nino Pisano nobilissimo, e in quella de' suoi seguaci, che scolpirono le grandi stele figurate della facciata del duomo d'Orvieto, e nelle altre di Pacio e di Giovanni da Firenze, che con Tino da Camaino fornirono esempî indimenticabili agli scultori del Mezzogiorno, e infine ne' monumenti di Balduccio da Pisa, che a Sarzana, a Genova, a Milano e a Pavia portò modelli per i maestri di Campione e di Como. Così mentre l'arte, nata sotto il romano impulso di Nicola d'Apulia, s'insinuava da Padova nel Veneto, scorreva d'altra parte, da Milano e Pavia, a Verona e a Venezia, lasciando forme che alla fine del Trecento rifiorirono e si elevarono sino al coronamento della basilica di San Marco.

Il più vecchio tra gli scolari di Nicola è fra' Guglielmo. Entrato laico tra i Domenicani nel 1256, fece il suo novi-

ziato a Pisa nel convento dell'Ordine.[1] Quella data basta di per sè a mettere in gran sospetto che il giovane frate si adoperasse intorno al pulpito del duomo di Cagliari, e che lo cominciasse a scolpire proprio nel 1257, nell'anno stesso in cui il Conte di Capraia con le armate pisane vinse la Sardegna.[2] La prima opera del frate è l'arca di San Domenico a Bologna, che Nicolò dell'Arca, Michelangelo e Alfonso Lombardo arricchirono. I resti mortali del Santo riposavano sin dal 1233 in un'urna di pietra, in attesa di sepolcro grande e magnifico, che fu apprestato nel 1267 per le sacre reliquie, delle quali ai 5 di giugno si fece la solenne traslazione.[3] Tutti gli antichi storiografi l'assegnarono a Nicola d'Apulia tra gli anni 1225-1231, finchè Virgilio Davia, mosso da un lieve dubbio del Malvasia, accennò in qualche modo alla data vera dell'arca; e la Cronaca del convento di Santa Caterina, pubblicata dal Bonaini, e gli *Annali mss.* del convento medesimo, confermarono il compimento dell'opera nel 1267, « tempore F. Iohannis Vercellensis, magistri Ordinis ». Oltre che per la data, l'antica tradizione che a Nicola d'Apulia attribuiva il lavoro, doveva essere riveduta e corretta. Ma la citata Cronaca del convento di Santa Caterina di Pisa, che dà il nome di fra' Guglielmo come architetto dell'arca, di Nicola come scultore, disseminò una notizia che condusse tutti in errore, meno il Cavalcaselle, il quale non si fidò di questo passo corrotto del cronista: « Frater Guilielmus, conversus, magister in sculptura peritus, multum laboravit in augmentando Conventum. Hic, cum beati Dominici corpus sanctissimum in solemniori tumulo levaretur, quem sculserant magistri (*sic*) Nichole de Pisis, Policretior

---

[1] *Cronica antiqua conventus Sanctae Catharinae de Pisis*, in *Archivio storico italiano*, tomo VI, parte II, con annotazioni di Francesco Bonaini, Firenze, 1845.

[2] Cfr. vol. III della *Storia dell'arte italiana*, pag. 920-931, 936.

[3] Virgilio Davia, *Memorie storico-artistiche intorno all'arca di San Domenico*, Bologna, 1838. Padre Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Bologna, Romagnoli, I, pag. 95.

manu, sociatus dicto architectori ». Il modo di correggere l'errore fu suggerito da un passo degli *Annali mss.* del convento richiamati dal Bonaini: « Frater Guillelmus, conversus, sculptor egregius, cum Nicholaus Pisanus, Patris nostri Dominici sacras reliquias in marmoreo, vel potius alabastrino, sepulcro a se facto collocaret ». Così interpretò il padre Marchese,[1] che a Nicola assegnò il disegno di tutte le storie dell'arca, la scultura della parte di fronte e delle due laterali; a fra' Guglielmo la parte posteriore. Questa opinione, quantunque accettata dal Burckhardt,[2] non fu condivisa dal Cavalcaselle che di Nicola suppose solo il disegno delle sculture. Il Förster[3] poi e il padre Berthier[4] pensarono che nel lavoro dell'arca avesse parte anche il figlio di Nicola, Giovanni, e gli altri cooperatori del gran maestro nel pulpito di Pisa, cioè Arnolfo, Lapo e Donato. Il Supino,[5] per ultimo, fraintendendo il senso del passo della cronaca di Santa Caterina, scrive: « se si pensa poi che quando Nicola, nel 1265,[6] ebbe incarico di scolpire quel monumento, fra' Guglielmo doveva avere circa 22 anni,[7] e si ricorda che la Cronaca stessa di Santa Caterina dice che Guglielmo fu associato all'architetto, bisognerà concludere ragionevolmente che autore principale del lavoro fosse il Pisano, e che l'altro artefice non facesse che prestargli aiuto ». Il Supino soggiunge poi che « troppo recisa gli sembra perciò l'opinione, generalmente accolta, che le storie della faccia anteriore si debbano al maestro, e al discepolo le altre: tutto il lavoro

---

[1] Op. cit., I, pag. 95.

[2] Cfr. *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig, 1893.

[3] Cit. dal Marchese, *Memorie*, I, 72.

[4] Fr. J. J. Berthier, *Le tombeau de Saint Dominique*, Paris, librairie Internationale.

[5] Op. cit., pag. 80.

[6] Come si possa affermare che nel 1265 l'incarico fu dato a Nicola, non sappiamo.

[7] Evidentemente il Supino calcola che fra' Guglielmo entrasse nel 1256 a fare il suo noviziato a dodici anni circa.

fu certo più accomunato; e se il disegno d'insieme e le varie composizioni spettano a Nicola, nell'esecuzione delle parti, anche delle migliori, la mano dell'allievo non deve esser mancata ». In conchiusione, il Supino prima trovò ragionevole che a Nicola si debba la parte principale del lavoro, poi che a lui si ascriva il disegno d'insieme e la linea della composizione e la esecuzione in comune con fra' Guglielmo, arrivando così a una vera assurdità, ad ammettere la fusione, il miscuglio della maniera del maestro e dello scolaro. Non ci sembra che il passo della Cronaca del convento di Santa Caterina meritasse tanta attenzione e tanti commenti, sapendosi della non contemporaneità dello scritto, di cui fu autore Domenico de' Peccioli, morto nel 1407. Egli trasse pro di una vecchia tradizione, nella quale doveva campeggiare Nicola d'Apulia, il sommo maestro, e in un ordine inferiore fra' Guglielmo, considerato come architetto dell'arca, solo perchè la tradizione rappresentava il frate come architetto del suo convento.

Certo è che in tutta l'arca non è possibile riconoscere la mano di Nicola, il quale, del resto, dovette per qualche tempo, mentre quella si scolpiva, attendere al pergamo di Siena, avendo fra' Melano, operaio del Duomo senese, fissata una multa di cento lire pisane e anche doppie, più le spese di curiali e avvocati, nel caso che Nicola non avesse adempiuto l'impegno. E mentre questi, nella convenzione con fra' Melano, si riservava la libertà di assentarsi qualche volta per recarsi a Pisa, a fine di consigliare quei lavori nel Duomo e nel Battistero, nessuna riserva fece per Bologna. Ferveva il lavoro nel pergamo senese quando l'arca di San Domenico fu condotta a compimento; e fu elevata, non nella cappella dove oggi si vede, bensì nel coro dei frati dietro all'altar maggiore della chiesa dell'Ordine. Con elemosine si era raccolto il denaro necessario, e, perchè fosse bastevole, si dovette ricorrere a frate Guglielmo a fin che desse l'opera sua a onore e gloria del Patriarca dell'Ordine stesso.

In tutto il lavoro le figure mostrano d'essere uscite come da una medesima stampa, tutte con i capelli ricciuti, i volti tondi e gonfi, i corpi grossi, la espressione poco animata, molle e lenta. Tra esse, in niuna parte, un segno della romanità di Nicola! Nelle due storie scolpite sul davanti, è ritratto, in una, il miracolo del Santo, che richiamò a vita un giovanetto romano, nipote al cardinal Ceccani, Napoleone di nome (fig. 30). Mentre due giovani mostrano di voler rialzare il capo del povero Napoleone caduto da cavallo e rimasto esanime, i parenti guardano San Domenico, che sospinge il capo verso il morto e giunge le mani; due frati lo seguono quasi senza prender parte all'azione, e un loro compagno allontana un giovinetto dalla scena di morte. Le figure sono disposte in due piani, come negli antichi sarcofagi; quelle del secondo battono il vertice del capo contro la cornice superiore del riquadro: tale disposizione e allineamento toglie il moto alla scena, a quelle due file d'uomini in rassegna, non raggruppati secondo l'idea animatrice della composizione, la linea del racconto, il variare dei sentimenti. Sono statue come preparate per la commedia religiosa da rappresentarsi poi, materiali non ancora insieme composti. San Domenico avanza, quasi senza guardare il defunto; i due giovanetti, che sollevano il poverino, sembrano farlo per gioco; una sola donna, nel mezzo, prega, ma nello scolpirla l'autore si servì d'una figura di Vergine adorante, e l'atteggiò come un'Assunta.

In una seconda storia (fig. 31) della facciata anteriore dell'arca, è rappresentato il miracolo de' libri del Santo, rimasti in Linguadoca salvi dalle vampe che distrussero i codici albigesi, sottoposti del pari alla prova del fuoco. Si vede il Santo ritto in piedi, mentre aperto balza il libro ortodosso sulle fiamme, che un giovinetto ravviva col mantice, e sollevasi illeso alla presenza del famoso Reginaldo, che divenne fautore fervidissimo del nuovo Ordine domenicano, e alla vista d'altri compagni del Santo e di eretici confusi per il prodigio. Qui

lo scultore riuscì a raccontare in qualche modo l'avvenimento. I tre eretici che si vedono a destra sono tratti dall'antico, e uno di essi, il vecchio barbato, richiama il tipo dei vinti prigioni, dei barbari che ornano i monumenti trionfali dell'antichità. Essi fanno segno di dolersi della distruzione dei loro libri, mentre i proseliti di Domenico accennano al rogo e pregano. Si rivedono qui le figure di Nicola d'Apulia, ma

Fig. 30 — Bologna, San Domenico. Arca del Santo:
Bassorilievo della resurrezione di un giovanetto romano. Fra' Guglielmo da Pisa.
(Fotografia Alinari).

come logorate per lungo strofinío, o per il fregamento della pomice passata a togliere i segni della forza e gli accenti del carattere.

Tra queste due storie è la statua della Vergine col Bambino: quella non è più la imperatrice di Nicola, ma una balia sacra; questo non è più il piccolo Ercole, ma un grasso e tondo novizzo domenicano.

Nella faccia posteriore sono rappresentati i fatti del beato Reginaldo (fig. 32) d'Orléans, quando egli cade privo di sensi nelle braccia d'un giovane, quando la Vergine gli appare e gli ridona la salute mostrandogli la foggia dell'abito del nuovo Ordine di Domenico, e quando infine il Santo lo libera dalle tentazioni. Anche in queste scene, riunite in un solo bassorilievo, vediamo quanto fra' Guglielmo sia convenzio-

Fig. 31 — Bologna, San Domenico, Arca del Santo:
Bassorilievo della prova del fuoco per i libri santi ed eretici. Fra' Guglielmo da Pisa.
(Fotografia Alinari).

nale. Con le mani giunte verso Reginaldo caduto nelle braccia del compagno, San Domenico è nello stesso atteggiamento in cui si mostra nel ridar la vita al giovane Napoleone, e in cui vedremo uno de' Re Magi nell'*Adorazione* sul pergamo di Pistoia. Tutto è sempre grave d'adipe, lustro e liscio: pieni i volti de' giovani rubicondi, grosse le membra sotto la grossa veste di lana. Maria, che appare a Reginaldo steso sul letto, ha il tipo giunonico di Ni-

cola, ma tanto levigato da non far quasi riconoscer la Vergine.

Tra questo riquadro, ove sono esposti i fatti della vita del beato Reginaldo, e l'altro, in cui si continuano le storie della Regola di San Domenico, v'è una statua del Redentore. Non si riconosce più l'elevatezza di Cristo in quella testa dalla barba a ciocche serpeggianti, dai capelli a spire;

Fig. 32 — Bologna, San Domenico. Arca del Santo: Bassorilievo rappresentante i fatti del B. Reginaldo d'Orléans. Fra' Guglielmo da Pisa. (Fotografia Alinari).

non ha nè l'imperio di Giove tonante, nè la grandezza morale d'un antico filosofo, quale la scuola di Nicola cercò a gran forza di rendere; non dimostra nè la superiorità divina, nè la umanità cristiana: è una testa cavata da un sarcofago antico, messa sur una tonaca da frate e un piviale.

A destra della statua svolgesi la scena della visione di papa Onorio (fig. 33), che, dal letto ove riposa in pontificali paludamenti, vede la chiesa del Laterano salva da rovina

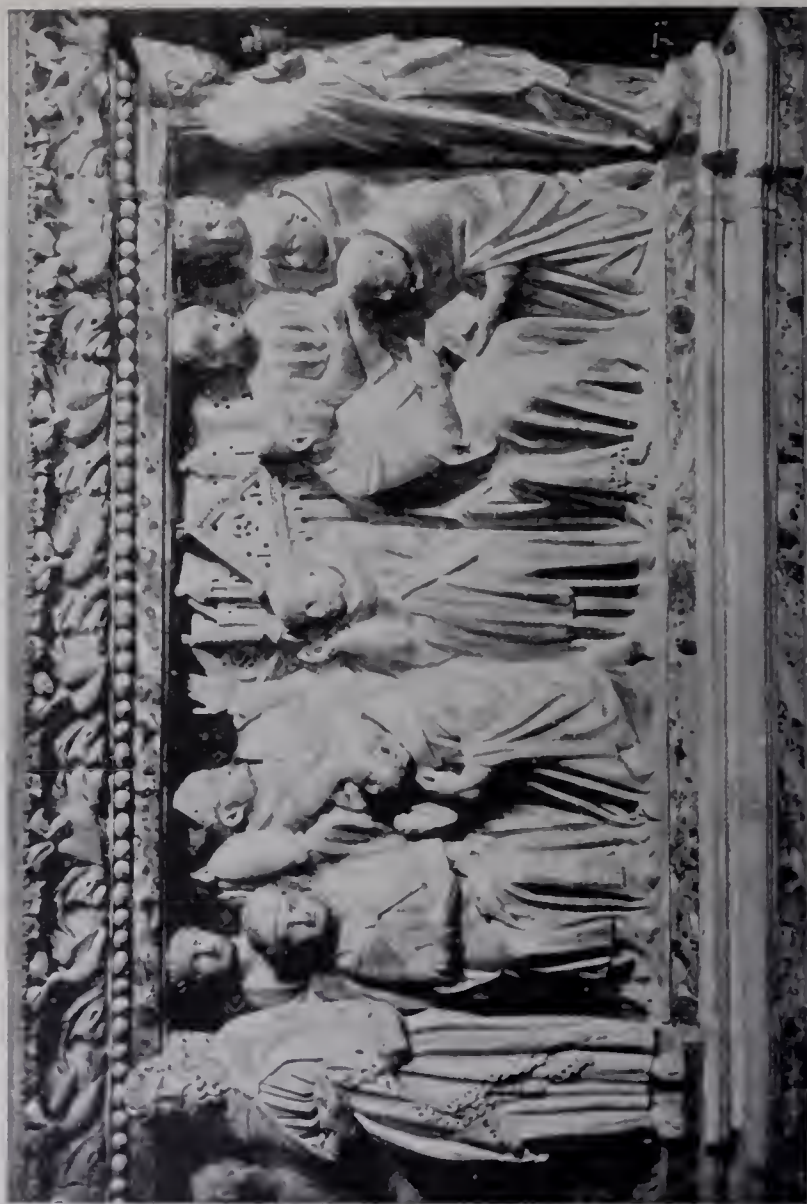



Fig. 33 — Bologna, San Domenico. Arca del Santo: Bassorilievo con la visione di papa Onorio e l'esame della Regola dell'Ordine domenicano. Fra' Guglielmo da Pisa (Fotografia Alinari)

mercè Domenico, il quale fa ad essa puntello con gli omeri. Alla visione si associa, nel riquadro, l'esame della Regola domenicana per parte del Papa, e quindi la consegna della Regola stessa approvata. Anche qui fra' Guglielmo non riesce a raccontare, a esporre chiaramente e vivamente le cose: l'unico gesto alquanto animato è sempre quello del Santo, che protende la testa fuor del cappuccio, come testuggine dal guscio. Il Pontefice in cattedra, visto di faccia a sinistra, è ispirato al dittico consolare d'avorio che ispirò Nicola, ma dell'antico non conserva più se non i ricami della clamide e il diadema.

Nelle due facce laterali sono rappresentati, in quella di sinistra (fig. 34), gli apostoli Pietro e Paolo che consegnano il bastone del comando e il libro della Regola a San Domenico, il quale, a sua volta, porge questo a' suoi frati; nell'altro di destra (fig. 35), due angeli che recano il cibo, di cui era difetto, al Santo e a' suoi seduti a mensa. Nella prima di queste rappresentazioni, fra' Guglielmo si attenne ai modelli di Nicola, anche nel disegnar la chiesa dietro agli Apostoli, simile ad altre del maestro messe ne' fondi delle sue *Natività*; ma continuò a lisciare e arrotondare le figure del tipo tradizionale, anche ben determinato, come quelle dei Santi Pietro e Paolo. I modelli di Nicola sono ridotti in veste conventuale, tutti resi conformi dalla disciplina e dalla tonsura. Fra' Guglielmo che aveva veduto nel suo convento Tommaso d'Aquino, non s'innalzò all'altezza di pensiero de' suoi fratelli. Egli che aveva sentito i racconti di Jordanus e di Humbert de Saint-Thomas sulla vita del fondatore del suo Ordine, non seppe renderne l'eloquenza. Si contentò di rubare uno stinco di San Domenico, quando si fece la solenne traslazione delle reliquie del Santo a Bologna, e di lasciarlo poi, giunto agli estremi, in eredità al proprio convento. Vide la luce dell'arte di Nicola, e non la seppe riflettere; visse nell'entusiasmo dei conventi domenicani, e non vi scaldò l'arte sua.

Compiuta l'arca di San Domenico, lavoro assiduo di due anni, come afferma fra' Ludovico da Pretormo,[1] e cioè dal giugno del 1265 al giugno del 1267, è probabile che fra' Guglielmo si recasse a Siena per cooperare col maestro nel pulpito. Non si può affermare con tutta sicurezza che tale

Fig. 34 — Bologna, San Domenico. Arca del Santo. Bassorilievo rappresentante San Domenico ricevente dai Santi Pietro e Paolo la Regola, e consegnante la Regola stessa ai suoi frati. Fra' Guglielmo da Pisa. - (Fotografia Alinari).

cooperazione ci fosse, e non di lieve momento, perchè solo e incertamente, nel gruppo de' tre Evangelisti, e nell'altro della Vergine col Bambino, sembra di riconoscer la mano del frate.

In seguito fra' Guglielmo lavorò nel pulpito di Pistoia, che, se l'affermazione del Tigri[2] è ricavata da sicura fonte,

[1] *Memorie*, anno 1265.

[2] Tigri, *Guida di Pistoia*, 1854.

sarebbe stato compiuto nel 1270, data che si leggeva, insieme col nome di fra' Guglielmo, sul pulpito stesso (fig. 36).

È di forma quadrangolare, retto da mensoloni nella parte incassata nella parete, da colonne piantate sulla giubba di leoni nella parte sporgente. Trasportato dal luogo primitivo, prossimo al presbiterio, si dovettero aggiungere basi di pietra

Fig. 35 — Bologna, San Domenico. Arca del Santo: Bassorilievo rappresentante due angeli che recano cibo a San Domenico e a' suoi compagni. Fra' Guglielmo da Pisa - (Fotografia Alinari).

ai leoni, non potendo essi, per la disuguaglianza di livello, poggiare più sull'impiantito.[1] La parte anteriore del pulpito è divisa in quattro scompartimenti: nel mezzo sta il gruppo dei quattro simboli evangelici, cioè l'angelo con una tabella tra le mani, alla destra il bue, alla sinistra il leone e superiormente l'aquila che sostiene il leggio (fig. 37).

[1] ODOARDO H. GIGLIOLI, *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Firenze, Lumachi, 1904.

Questo gruppo corrisponde ad altri che si riscontrano nei pulpiti romanici di Toscana, per cui si pensò a una certa indipendenza di fra' Guglielmo da Nicola, anzi che lo si dovesse considerare qual cooperatore del grande maestro e non discepolo. Eppure le figure di Guglielmo sono la maschera di quelle di Nicola d'Apulia, mostrano quasi mutate in istucco le forme vive di lui; onde convien conchiudere che il frate ne fu ligio e devotissimo all'arte, pur sapendone soltanto

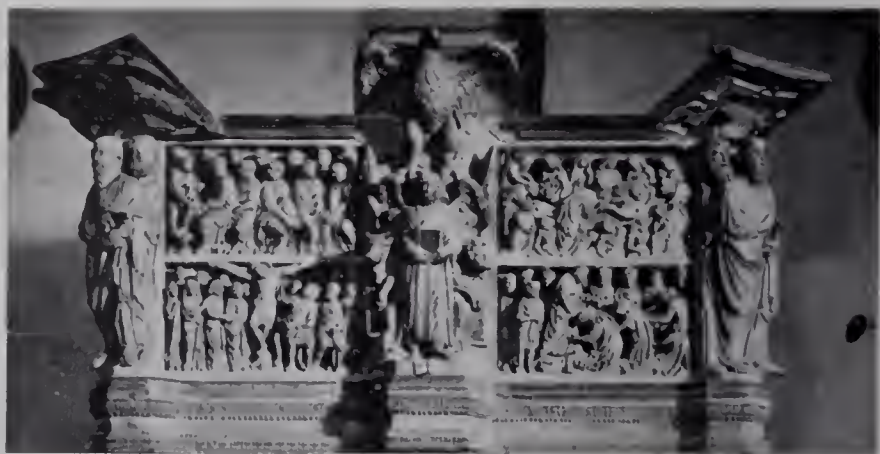



Fig. 36 — Pistoia, San Giovanni *fuori civitas*. Pulpito di Fra' Guglielmo da Pisa.

conservare la superficiale grandiosità del rilievo. Se anche egli accolse in sè qualche vecchia forma simbolica, nelle composizioni del pulpito di San Giovanni *fuori civitas* s'attenne in genere a quelle del pulpito del battistero pisano, pure rappresentandole attenuate e infiacchite, come se sotto la cocolla del frate non fosse posto per la passione che si sferra dall'animo di Nicola.

Uno de' bassorilievi del pulpito rappresenta l'*Annunciazione* e la *Visitazione* (fig. 38). La prima scena corrisponde a quella del pergamo nel battistero di Pisa, ma la Vergine ha perduto il suo tipo giunonico, l'angiolo la sua maestà oratoria; la seconda scena ha riscontro con l'altra del pulpito di Siena, ma Elisabetta non è più la vecchia che figge in Maria lo sguardo magnificando il Signore, le due cugine

prendono l'aspetto di pasciute comari, gli angioli perdono il fiore della giovinezza e sembrano satelliti più che divoti assistenti.

Il secondo dei rilievi, rappresentante la *Natività di Cristo,*

Fig. 37 — Pistoia, San Giovanni *fuori civitas.*
Pulpito, parte mediana della faccia anteriore. Fra' Guglielmo da Pisa.
(Fotografia Alinari).

l'arrivo de' pastori e de' Magi, le ostetrici che lavano il Bambino, è una riduzione del rilievo di Nicola; ancora le pecore

sembrano uscire da sotto il triclinio, le ostetrici hanno perduto il tipo di ancelle della Divinità, Giuseppe non serba più il tipo erculeo, la Vergine non siede come matrona sul letto, porgendo il Bambino all'adorazione de' Magi. Tutte

Fig. 35 — Pistoia, San Giovanni *fuori civitas*. Pulpito, fianco a sinistra. Due scompartimenti. Fra' Guglielmo da Pisa. (Fotografia Alinari).

queste figure dagli occhi grossi, dalle fronti convesse, dal mento breve e fuggente, insaccano nelle vesti il corpo pe-

sante. Svanisce da esse il sapore d'antico: i pastori hanno un'aria infantile, Maria prende l'aspetto di balia, i vecchi perdono la romanità e s'imbarbariscono, una delle ostetrici assume le forme d'un angiolo adorante. E qui si manifesta

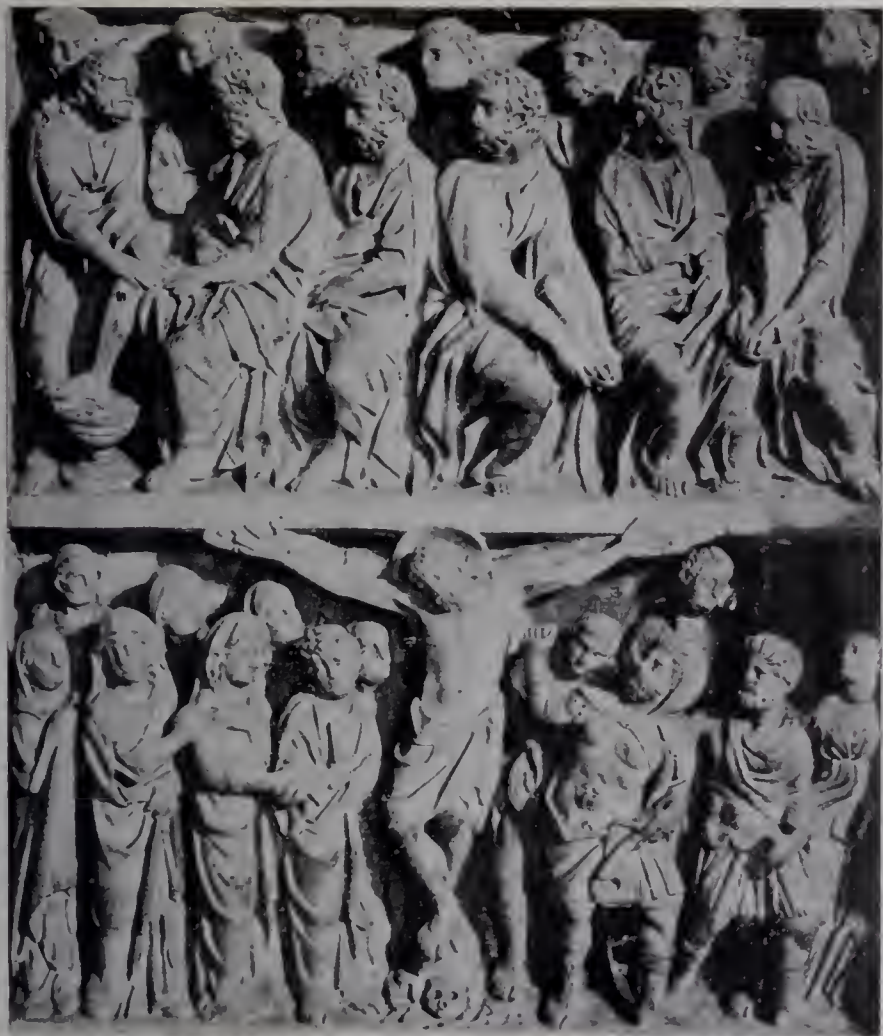



Fig. 39 — Pistoia, San Giovanni *fuori civitas*. Pulpito, parte anteriore. Scompartimenti a sinistra. Fra' Guglielmo da Pisa. (Fotografia Alinari).

il monaco, che, intento a' suoi doveri religiosi, sostituisce la sua prece alla verità della vita.

Nei due scompartimenti superiori della facciata del pulpito sono figurati la *Lavanda dei piedi* e la *Deposizione*

dalla croce (fig. 39 e 40); ne' sottostanti, la *Crocefissione* e la *Discesa del Salvatore al limbo*. Nella faccia laterale, a destra, sono rappresentate le istorie dell'*Ascensione*, in due scomparti (fig. 41), la *Pentecoste* e la *Morte della Vergine*

Fig. 40 — Pistoia, San Giovanni *fuori civitas*. Pulpito, parte anteriore. Scompartimenti a destra. Fra' Guglielmo da Pisa. (Fotografia Alinari).

negli altri due (fig. 42). Anche in questi soggetti, pur distaccandosi dalle composizioni usate da Nicola, fra' Guglielmo adatta ai nuovi schemi i materiali raccolti, le figure e i tipi imparati in Pisa alla grande scuola.

* * *

Oltre il pulpito, fra' Guglielmo dovette eseguire a Pistoia, e propriamente in San Francesco, un monumento del

Fig. 41 — Pistoia, San Giovanni *fuori civitas*. Pulpito, fianco a destra. Fra' Guglielmo da Pisa. - (Fotografia Alinari).

quale si vedono due parti all'esterno di quella chiesa, e cioè una formella con la Madonna reggente il Bambino e seduta in cattedra, e un'altra con un angiolo che guida un frate. Questa seconda formella, che stava, come per le sue

dimensioni è dato supporre, a destra della prima, dovette avere riscontro con altra simile disposta a sinistra della Madonna, formando così tutte insieme un trittico marmoreo sul sepolcro di Giovanni di Gherardino Ammanati († 1286). Come in altri monumenti sepolcrali della scuola pisana, sotto il coperto, nel fondo della parete, vedesi effigiata la Vergine che accoglie l'anima del defunto condotta da' suoi santi patroni, così probabilmente si videro quei rilievi di San Francesco a Pistoia. [1] E potrebbe supporsi che del monumento disfatto facesse parte un angiolo esistente nella raccolta Lanckoronski a Vienna (fig. 43), il quale di certo dovette stendere le cortine della camera mortuaria, similmente ad altri angioli pei sepolcri contemporanei.

Fra' Guglielmo trovasi a Orvieto nel 1293. [2] Gli storici orvietani sdegnarono di ammettere per opera sua le sculture della facciata della loro cattedrale, perchè, come scrive il Fumi, « a tanto non arrivava fra' Guglielmo, il quale così inferiore appare di fronte al maestro, come questi nella tomba di Bologna superò sè stesso ». [3] Ora, pure essendo per noi indiscutibile che l'arca bolognese è di fra' Guglielmo, non

---

[1] A proposito dell'arca dell'Ammanati, ecco un frammento delle *Historie* inedite di P. Pandolfo Arfernoli, cronista pistoiese morto nel 1637 (Archivio del Capitolo de' canonici di Pistoia, ms. C. 49, pag. 310-311): « ...Fu sepolto questo Giovanni [Ammanati] in quell'arca alzata da terra sopra alcune colonnette e l'arca e queste erano di bianchissimi marmi, con variate storie, che una parte delle quali è stata messa nella facciata della casa di Martio Buonaccorsi da San Panolo » (Cfr. TOLOMEI, *Guida*, pag. 107). Il Tolomei dice tale storia rappresentare il beato Bonaventura Bonaccorsi, e attribuisce la scultura ad Agostino ed Angiolo senesi. Il detto frammento tolto dopo il 1821 fu venduto a Londra. « Nelle quali storiette era scolpito da maestra mano la vita di S.° Martino, opera molto ricca e di grande spesa e degna di un tanto huomo; la qual seppoltura mi ricordo haverla viduta ne mia primi anni [degli ultimi cioè del 1500] che era a lato alla chiesa [di San Francesco] su la cantonata, dinanzi la faccia di verso la strada del Corso [ora Corso Vittorio Emanuele], dove adesso è piantata la croce. A mio tempo per un terribilissimo vento fu gettata a terra come si può ancora vedere per un pezzo di quell'istesso marmo posto appunto dove era situato detto sepolcro, nel quale è intagliata l'arma antica di detti Ammanati, posta lì per memoria » (Comunicazione gentile del dott. Peleo Bacci, ispettore dei monumenti di Pistoia).

[2] P. DELLA VALLE, *Storia del duomo di Orvieto*, Roma, Lazzarini, 1781.

[3] LUIGI FUMI, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891.

è ragionevole pensare, come dimostreremo in seguito, che nel 1293 si lavorasse nei bassorilievi della facciata; e quindi

Fig. 42 — Pistoia, San Giovanni *fuori civitas*. Pulpito, fianco a destra.
Fra' Guglielmo da Pisa. - (Fotografia A nari).

è vano il discutere sulla partecipazione o no del frate a quell'opera e su termini sbagliati. Ma neanche esclusa quella partecipazione, dobbiamo sfuggire di ricercarne le tracce in quella cattedrale e consentire col Supino che scrisse:

« Poichè dell'opera di lui in Orvieto nulla si può accertare, preferiamo di seguirlo a Pisa ».[1]

Nel Museo dell'opera d'Orvieto, i documenti del lavoro di fra' Guglielmo ci sono: primo, in una delle solite Ma-

Fig. 43 — Vienna, Raccolta del conte Lanckoronski.
Frammento d'un'arca sepolcrale. Fra' Guglielmo da Pisa.

donne grosse e piene, col Bambino, oggi acefalo (fig. 44); poi, nella statua alquanto guasta d'un papa, vuolsi Bonifacio VIII, un sacco di carne pietrificata (fig. 45). La Ma-

[1] Supino, op. cit., pag. 114.

donna porta una corona a punte, ha i capelli avvolti in una retina ricamata e le vesti frangiate e a ricami, come suole eseguirle fra' Guglielmo; e non ha nulla che fare coi nudi

Fig. 44 — Orvieto, Museo dell'opera. Madonna. Fra' Guglielmo da Pisa.

trasparenti, evanescenti della facciata della cattedrale d'Orvieto, di un'arte posteriore ispirata da Andrea Pisano. La statua del papa non deve essere di Bonifacio VIII, perchè non corrisponde alle effigi di questo pontefice a Roma, a

Firenze e a Bologna; bensì di Nicola IV, che il 13 novembre 1290, composte controversie insorte tra il clero e il Consiglio cittadino, pose la prima pietra della cattedrale che

Fig. 45 — Orvieto. Museo dell'opera.
Statua di Nicola IV. Fra' Guglielmo da Pisa.

si voleva magnifica come Santa Maria Maggiore in Roma, « ad instar basilicae Sanctae Mariae Majoris de Urbe ».[1] Gli

[1] Della Valle, op. cit., pag. 242; Gamurrini, *Le antiche cronache d'Orvieto*, in *Archivio storico italiano*, serie V, t. III.

Orvietani che, grati al pontefice, lo elessero podestà del loro Comune e capitano del popolo, dovevano ricordarlo, come già si usava per i fondatori delle chiese madri, facendone scolpire il simulacro a fra' Guglielmo, pochi anni dopo che il papa benedisse alle fondazioni, e quando, progredita la fabbrica, si chiamarono scultori da parecchie parti a Orvieto, anche Ramo di Paganello e Jacopo di Cosma. [1]

A un altro lavoro attese fra' Guglielmo nella stessa città, a scolpire alcuni grandi capitelli delle colonne della navata mediana della cattedrale, con fogliame e con augelletti trattati come nelle cornici dell'arca di San Domenico a Bologna, e con testine corrispondenti per carattere ad altre sue (fig. 46 e 47).

Dopo il periodo dell'attività dello scultore a Orvieto, si ritrova nel 1304 a Pisa, nella sua città natale, intento alla costruzione della facciata di San Michele in Borgo (fig. 48). Nella parte inferiore essa è d'architettura che risente delle ultime forme romaniche, [2] e non c'è da segnalare se non il tabernacolo che s'imposta sul timpano, una gabbia marmorea che si usò di frequente nella scuola pisana, ma certo sovrapposizione di artefice posteriore al frate; e c'è pure da notare la mancanza di lesene, di contrafforti che séparino gli spazî tra la porta maggiore e le minori. Solo il prolungamento della linea d'imposta dell'arco, che volgesi sulla porta centrale, collega questa a' suoi fianchi. Nella parte superiore furono aperte gallerie in tre ordini, che sono, fatta eccezione della forma d'arco, qui acuto e trilobato, simili alle tante usate in Toscana, similissime a quelle di San Paolo a Ripa d'Arno in Pisa, con due gallerie superiori ad una terza, che comprende nella sua lunghezza tutte e tre le navate. Ma in San Michele in Borgo la ricchezza

---

[1] V. il doc. 11 nell'op. cit. del Della Valle.

[2] La parte inferiore probabilmente non fu tocca dal frate, leggendosi che l'abbate Andrea da Volterra « hedificavit residuum suprascriptae ecclesiae, et tectum et frontespitium ecclesiae miriticum ex lapidibus marmoreis ex latere Burgi » (D. Guidonis-Grandi, *Epistola de Pandectis*, Florentiae, MDCCXXVII, pag. 144).

della parte superiore non trova, dirò così, la sua base, e cioè il sistema delle gallerie non è accoppiato, come nei

Figg. 46 e 47 — Orvieto, Cattedrale. Capitelli di colonne della navata mediana. Fra' Guglielmo da Pisa. - (Fotografia Alinari).

monumenti romanici, con l'altro sistema delle archeggiature e delle lesene. È un corpo vestito a ricami dal mezzo in su, in semplice e disadorna veste al disotto.

Questa facciata rimase compiuta nel primo anno dell'impero di Arrigo VII, cioè nel 1313, come ne faceva fede una antica iscrizione appostavi, ora perduta:

. . . .

ANNO MILLENO TRECENTO TRES DATO DENO
CESAR ET ENRICVS ANNVS REGNANDOQVE PRIMVS
GVGLIELMVS SANE PISANVS, SVMITE PLANE
HIC OPERIS FACTOR CAPVT EXTAT, ET ORDINIS ACTOR [1]

. . . .

Si volle anche fra' Guglielmo autore del pulpito disfatto di San Michele in Borgo, che, come dimostreremo in seguito, fu opera d'un discepolo di Giovanni Pisano, tanto scarnificato nelle forme, quanto fra' Guglielmo fu pieno.

Non richiamiamo le altre opere d'architettura che gli furono attribuite, alla facciata di Santa Caterina a Pisa, il campanile della badia a Settimo, perchè già fu provato ad evidenza l'errore;[2] e solo ricordiamo infine, come opera del frate, il frammento d'una pila con un gruppo d'acoliti, acquistato non ha guari per il Museo Nazionale di Firenze (fig. 49). Morì fra' Guglielmo a Pisa, nel suo convento di Santa Caterina, dopo aver vestito l'abito dell'Ordine cinquantasei anni, ed insegnata, a quanto si suppone, l'arte sua a frate Fazio, « conversus, magister sculpturae », che morì nel 1340.[3] Ma nel terreno monastico la semenza di Nicola d'Apulia poco fruttificò. L'opera stessa di fra' Guglielmo lo dimostra: l'arte fu per lui un giogo di più; nella sua cella riuscì a stampare imagini, non a crearne.

* * *

Un altro discepolo di Nicola d'Apulia, maggiore d'età di Giovanni Pisano, fu Arnolfo di Colle di Val d'Elsa. Già

[1] D. Guidonis-Grandi, op. cit., pag. 144.

[2] Bonaini, op. cit., pag. 468 e 469.

[3] Id., pag. 504; P. Marchese, *Memorie*, ecc., I, 113. Notisi però che la Cronaca del convento di Santa Caterina avverte che fra' Fazio *longo tempore fuit portarius Conventus*.

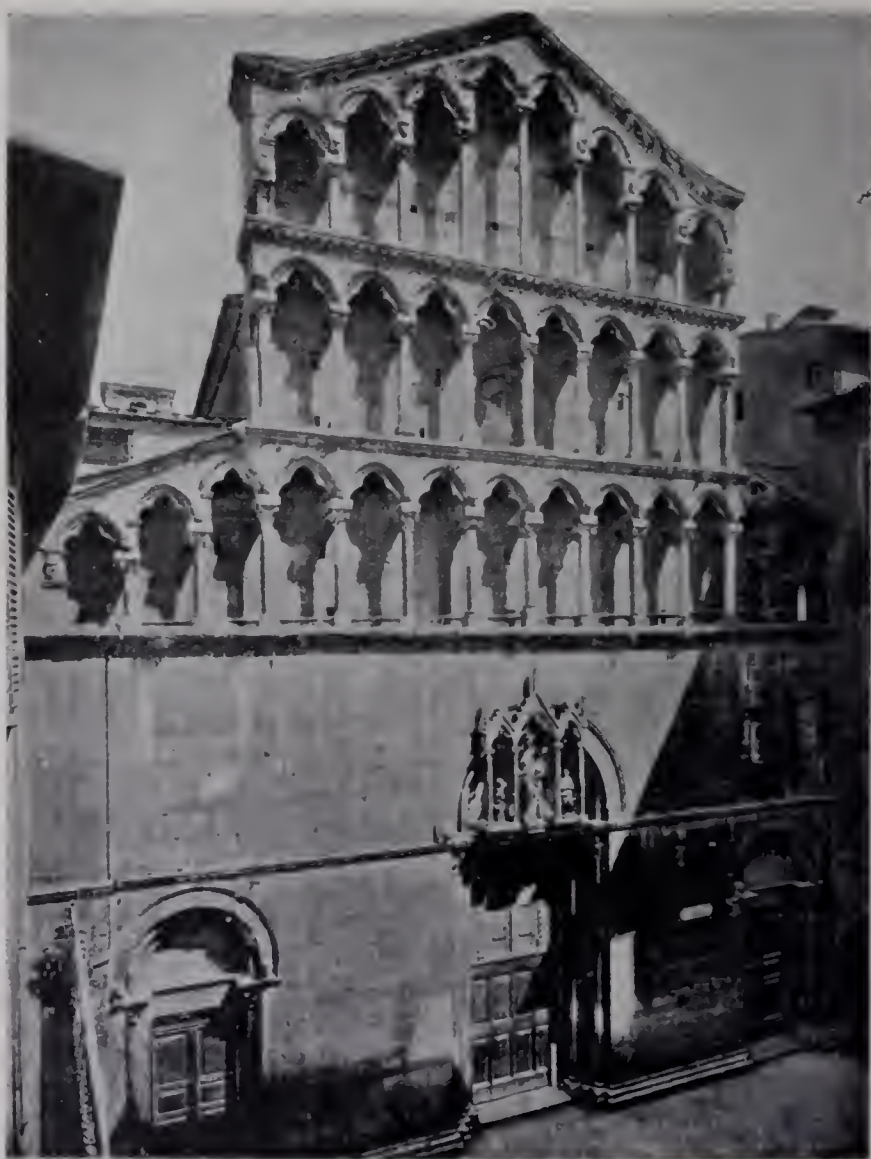



Fig. 48 — Pisa, San Michele in Borgo. Facciata compiuta da fra' Guglielmo da Pisa.
(Fotografia Alinari).

s'era addestrato all'arte nella bottega di Nicola, quando questi nel 1265 si obbligò di condurlo seco a lavorare nel pergamo del duomo di Siena, insieme con Lapo, altro suo scolare.[1]

Compiuto il lavoro del pergamo, forse Arnolfo mosse verso Roma, ove si trova nel 1277 al servizio di re Carlo d'Angiò. Come abbiamo già detto, discorrendo della fonte di Perugia, Arnolfo, chiamato da fra' Bevignate a quella città, perchè si applicasse al lavoro della fonte medesima, dichiarò d'aver mestieri di licenza di re Carlo o del suo vicario Ugone. Ma non è noto a quali lavori accudisse in Roma, al servizio dell'Angioino, intorno a quell'anno. Anche nel 1281, occorrendo l'opera sua a Perugia, fu mandato per lui a Roma, dove lascia, prima testimonianza dell'arte sua, il ciborio di San Paolo fuori le mura, compiuto nel 1285, ed eseguito per ordine dell'abbate Bartolommeo,[2] come attesta l'iscrizione del ciborio medesimo:

✠ ANNO MILLENO-CENTVM BIS | ET OCTVAGENO-QVINTO SVM ME D(EVS), Q(VOD) HIC ABBAS BARTHOLO MEVS OPVS FIERI SIBI | TV DIGNARE MERERI.

Da una parte della faccia anteriore del ciborio si legge: HOC OPVS | FECIT ARNVLFVS; dall'altra: CVM SOCI|O PETRO.

---

[1] Un documento pubblicato dal MILANESI (*Documenti*. I, pag. 149, nota 9) riporta l'intimazione fatta da fra' Melano a maestro Niccolò, perchè facesse venire immediatamente a Siena a lavorare con lui Arnolfo suo discepolo, come aveva promesso. Il documento è in data *CCLXVI, indictione VIIII, die V idus maii*, cioè dell'11 di maggio 1266. Questo documento, a prima vista, sembra non concordare con l'altro del 29 settembre 1266, recante la convenzione di fra' Melano con Nicola di Pietro d'Apulia per il lavoro del pergamo senese. In esso, maestro Nicola si obbligava di condurre a Siena, prima delle prossime calende di marzo, i suoi discepoli Arnolfo e Lapo. Le due date sarebbero in contraddizione tra loro, poichè la protesta precederebbe la promessa. Ma la contraddizione si spiega assai facilmente. Il secondo atto fu stipulato in Pisa, e secondo il computo pisano, che precedeva di nove mesi e sei giorni il computo comune, mentre la protesta di fra' Melano fu scritta in Siena, secondo il computo senese, che come quello fiorentino posticipava di due mesi e venticinque giorni il computo comune. Vale a dire che il 25 di marzo, giorno in cui tanto Siena quanto Pisa rinnovavano l'anno, in Pisa si disse 1266, quando in Siena si disse 1265.

[2] MORESCHI, *Descrizione del tabernacolo che orna la confessione della basilica di San Paolo sulla via Ostiense*. Roma, Aureli, 1840.

Fig. 49 — Firenze, Museo Nazionale.
Gruppo d'acoliti per una pila d'acquasanta
Fra' Guglielmo da Pisa. - (Fot. Alinari).

Il tiburio riposa sopra quattro colonne di porfido sormontate da capitelli corinzî, dorati, di forma gotica col fogliame studiato dalla flora naturale. In uno di questi, sotto alle volute, tutt'intorno alla campana, s'aggira un ramo di vite fronzuto, come un serto autunnale; un secondo è adorno di mazzetti d'edera, salienti dal collarino, come dal fondo di un vaso, su a formar le volute, ondeggiando, curvandosi; un terzo si inghirlanda d'altri steli con foglie che s'aprono, si dispiegano al sole; il quarto mostra, sulle foglie rigogliose dell' acanto, quattro teste sporgenti, una di Giove, la seconda di Giunone, la terza di Minerva, la quarta di Nettuno dalla gran barba fluente (fig. 50). Le quattro teste s'uniscono alle foglie del capitello per mezzo d'una collana a fogliami: sembrano affacciarsi come da un verziere fiorito.

Sui quattro capitelli

Fig. 50 — Roma, San Paolo fuori le mura. Capitello del Ciborio di Arnolfo di Cambio.

s'impostano gli archi acuti trilobati, rinfiancati da colonnine, tra le quali s'apre una gotica nicchietta. Entro una delle nicchie (fig. 51), è un seguace di San Paolo, Timoteo o Bar-

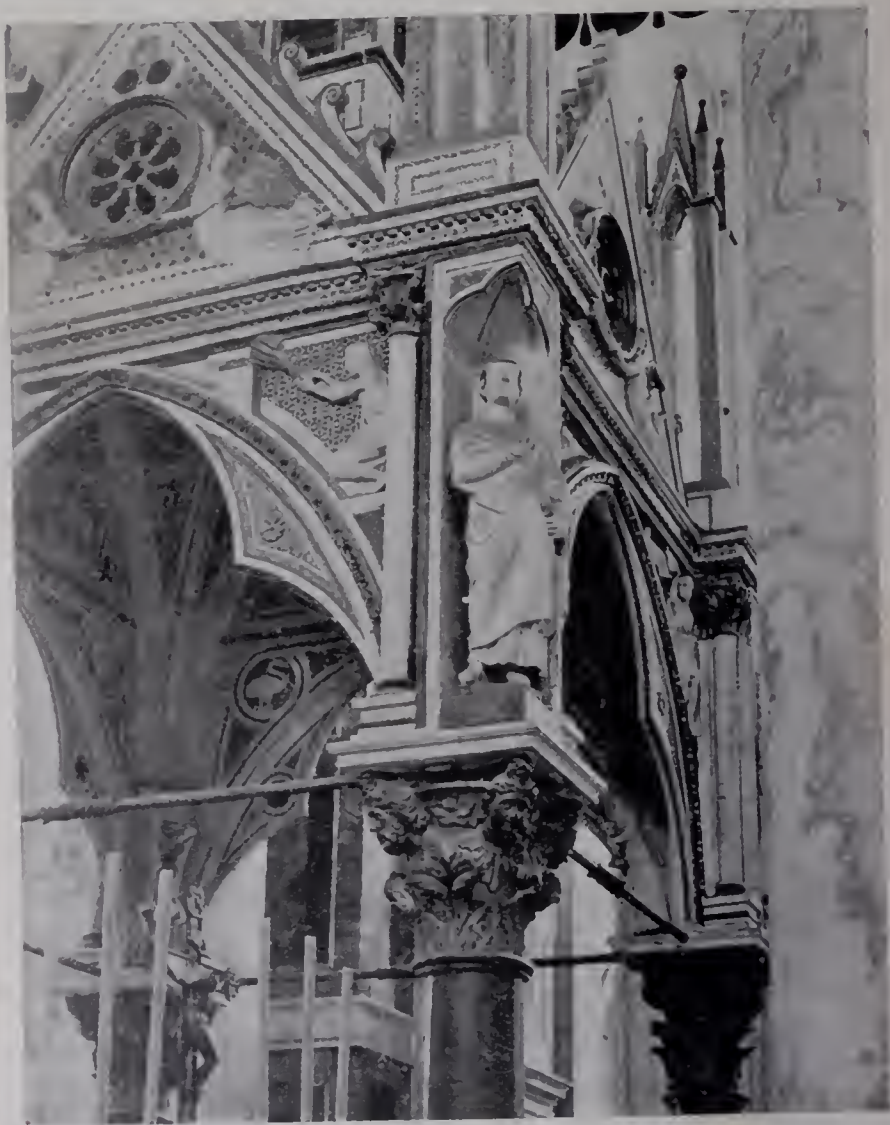



Fig. 51 — Roma, San Paolo fuori le mura. Ciborio di Arnolfo di Cambio.

naba, con un rotulo nella sinistra, avvolto nella toga, da cui trae la destra a mo' degli oratori nelle antiche statue: eretta la testa, sembra dominare la folla dall'alto dei rostri (fig. 52).

Fig. 52 — San Paolo fuori le mura. Statua di Barnaba o di Timoteo. Arnolfo di Cambio.

La seconda statua nelle nicchiette è un grasso frate con un libro nella sinistra e l'altra mano dentro la tonaca; qui Arnolfo mostra la sua potenza nel rendere il vero. Dopo la statua tratta dall'antico, vien l'altra, ispirata direttamente dal naturale, il vecchio frate,[1] grasso, dai grossi zigomi, con la pappagorgia, carico d'adipe, dalla destra paffuta (figure 53 e 54). La terza statuetta rappresenta San Paolo, secondo il tipo tradizionale, ma senza l'antica possanza; i lineamenti della faccia son tirati così che la severità mutasi in aria truce; è coperto da tunica e pallio, come un senatore romano, e appoggia la mano sull'elsa di una spada (fig. 55). Anche la quarta statua di San Pietro (fig. 56) è tutta secondo il tipo tradizionale: testa quadrata, capelli folti e crespi; tipo energico; tunica e pallio classico per veste, come di un filosofo romano: ha le chiavi, invece del rotulo, e le tocca con la destra, come gli antichi senatori sono figurati in atto di toccare il rotulo, segno della dignità senatoriale. Queste quattro statue ci rivelano la grand'arte di Arnolfo: appena nella figura dell'oratore, nel movimento avanzato dell'anca sinistra, si nota una lieve contorsione gotica: in tutto il resto esse sono forti e salde, e la testa naturalistica del vecchio frate, la superba figura dell'oratore, sicuro di sè, ci dicono come le grandi fonti dell'antico e della natura si unissero nell'arte di Arnolfo quali due torrenti nell'alveo di un fiume.

Sopra i due pennacchi d'ogni arcata sono scolpite figure a bassorilievo. Vedesi in quella anteriore (fig. 57), a destra, l'abbate Bartolommeo[2] offerente il ciborio, seguito da un dia-

---

[1] Questa figura viene indicata come di San Benedetto dal MORESCHI (*Descrizione del tabernacolo che orna la Confessione della basilica di San Paolo sulla via Ostiense salvato dall'incendio dell'anno MDCCCXXIII*, Roma, MDCCCXL). Ma potrebbe essere il committente del ciborio, l'abbate Bartolommeo.

[2] Nell'*Istoria della basilica di San Paolo* pubblicata da Mons. NICOLAI, è dato l'elenco degli abbati di San Paolo dal secolo X al secolo XV, desunto da un codice Vaticano (*Regist. vatican. Martini IV*, num. 56, fol. 61). Ivi, nell'elenco *Abbates sacri monasterii Sancti Pauli ad viam Ostiensem sub congregatione Cluniacensi*, all'anno 1282, leggesi: « Bartholomeus I praefuit ab anno 1282 usque 1297 ».

cono che tiene la mitra e il pastorale: ginocchioni, sull'arco, stende la cuspide al Santo, con espressione d'umiltà e d'amore,

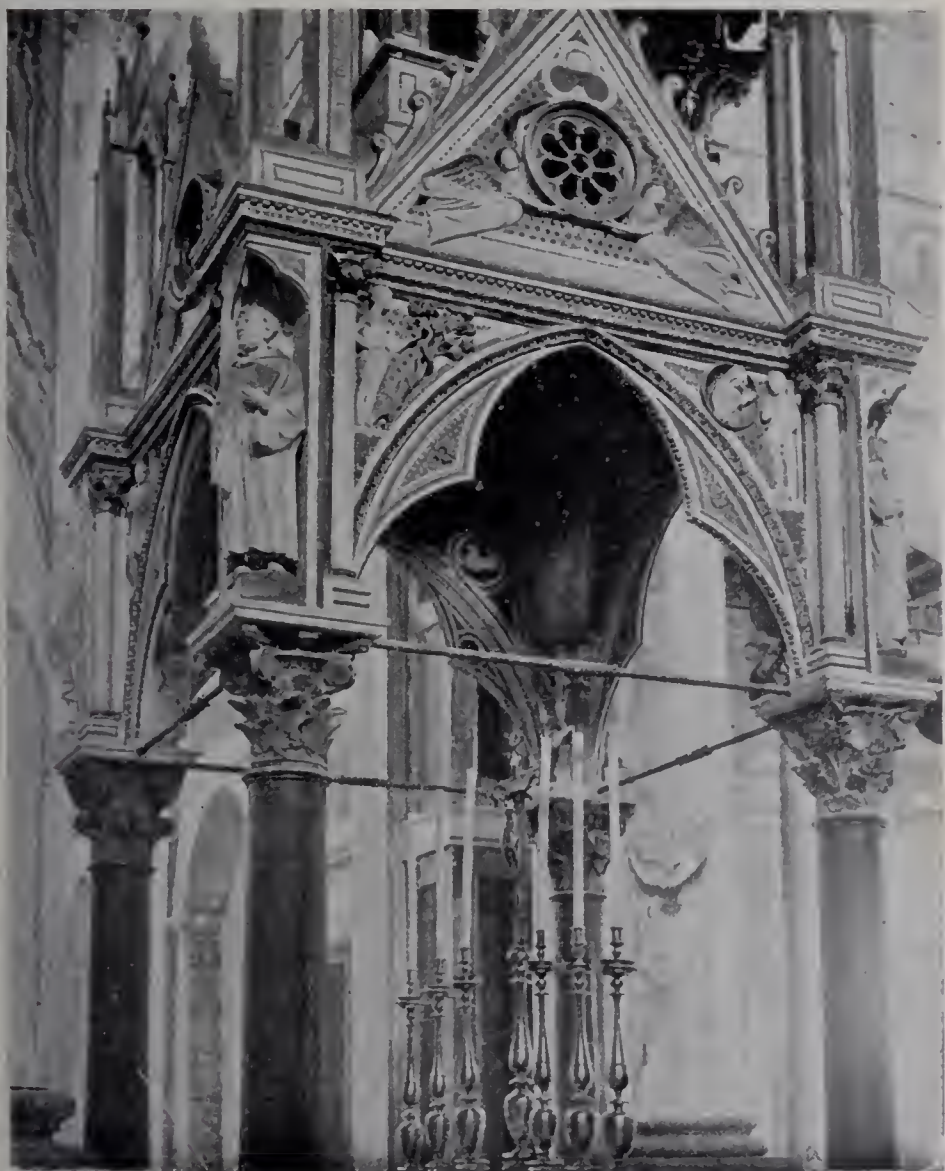



Fig. 53 — Roma, San Paolo fuori le mura. Ciborio di Arnolfo di Cambio.

mentre il diacono che lo segue sta tutto compreso nelle sue funzioni di portamitra e portapastorale. San Paolo, seguito da un discepolo che tiene il rotulo, s'avanza dall'altra parte

Fig. 54 — Roma. San Paolo fuori le mura. Ciborio. Statua dell'abbate Bartolommeo (?). Arnolfo di Cambio.

Fig. 55 — Roma, San Paolo fuori le mura. Ciborio. Statua di San Paolo.
Arnolfo di Cambio.

Fig. 56 — San Paolo fuori le mura. Ciborio. Statua di San Pietro.
Arnolfo di Cambio.

dell'arco e protende ambe le mani per ricevere il dono, quasi volesse stringerlo a sè, portarlo nelle braccia come la più

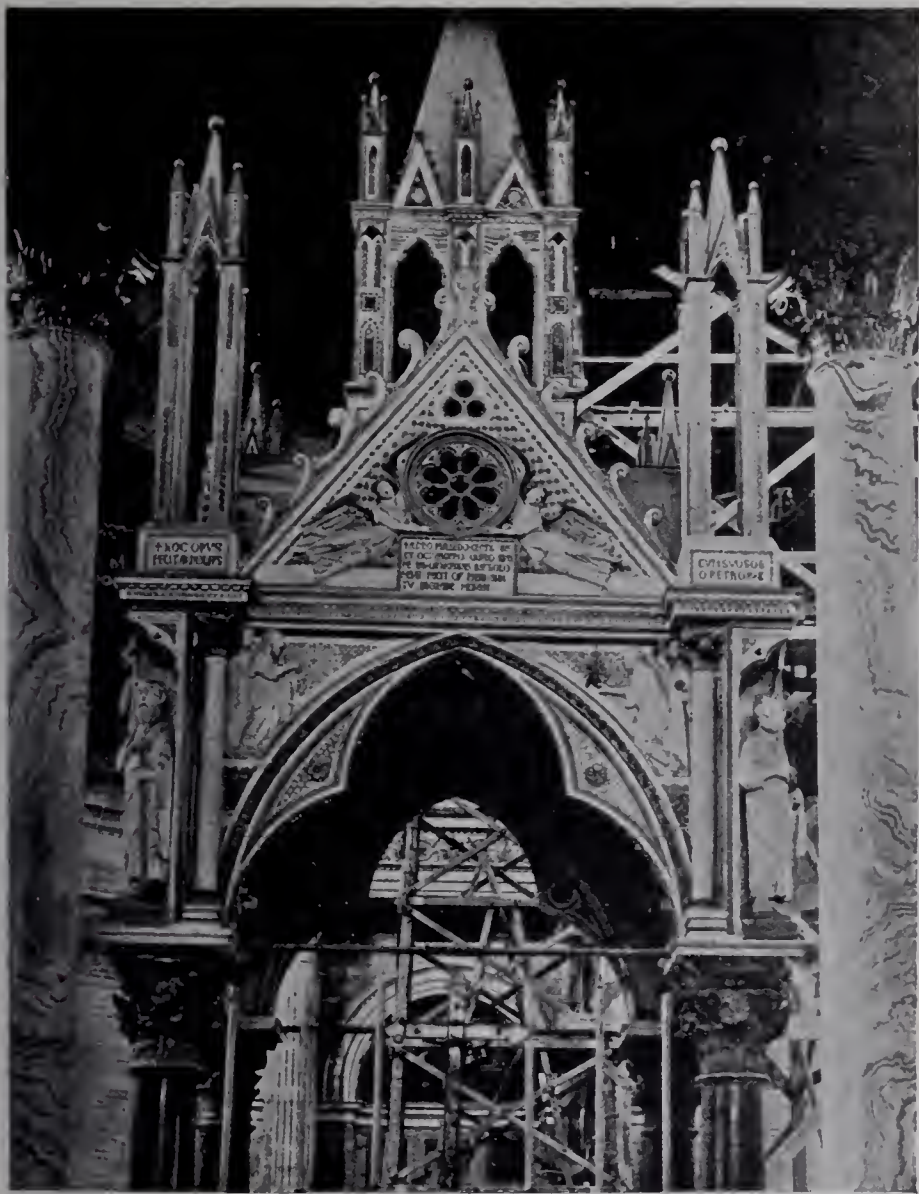



Fig. 57 — Roma, San Paolo fuori le mura. Ciborio, parte anteriore. Arnolfo di Cambio.

cara cosa ch'egli abbia. Ne' pennacchi dell'arcata triloba (figure 58 e 59), a sinistra, ecco la madre de' mortali, dalle carni tornite, in atto di staccare il pomo dall'albero dorato dell'Eden.

Arnolfo le ha dato le forme di un'antica Venere, anche nell'atto di coprirsi a mezzo il corpo con la destra, mentre stacca con l'altra mano il pomo come dal giardino delle Esperidi, e il serpente attorto all'albero tocca il frutto con la lingua acuta. A riscontro di questa scena, si vede Adamo, dal bel torso giovanile, atletico, mentre Iddio, in forma di

Fig. 58 — Roma, San Paolo fuori le mura. Ciborio, parte laterale a sinistra. Arnolfo di Cambio.

Cristo, gli parla da un clipeo: Iddio è triste come Cristo agonizzante nell'orto: invece di rimproverare Adamo, prega per la redenzione dell'uomo.

Nell'arcata triloba, a destra (fig. 60), Abele e Caino presentano le loro offerte al Signore: Abele offre la pecora sull'ara, Caino mette sopra un'altr'ara un fascio di spiche. Abele, dalla chioma lunga, ondulata, ha un'espressione femminea: smunto, macero, par che tremi in tutte le tenere e

Fig. 59 — Roma, San Paolo fuori le mura.
Ciborio. Bassorilievo rappresentante *Eva nell'Eden*. Arnolfo di Cambio.

gracili membra, protendendo l'offerta per il sacrificio; Caino ha i lineamenti duri, non di un divoto offerente, e stende meccanicamente le spiche, non stando bene in ginocchio, non assorto come Abele, amorosamente proteso con le braccia, con la testa dagli occhi d'agnello e con la bocca dolce.

Fig. 60 — Roma. San Paolo fuori le mura. Ciborio, parte laterale a destra. Arnolfo di Cambio.

L'arcata posteriore presenta due profeti coronati,[1] con i loro cartelli o rotuli svolti (fig. 61): sono Davide e Salomone coperti dal pallio, come due re Magi nella scena dell'*Adorazione*. Ricavati da antichi sarcofagi, mostrano pure frequente l'uso del trapano nelle chiome: vestono breve tunica e il pallio agrafato sull'omero destro: giovane è l'uno, vecchio l'altro, che per l'età somiglia sempre più a uno de' Magi.

[1] Il Moreschi (op. cit.) suppone che qui sieno rappresentati Flavio Costantino e Flavio Teodosio.

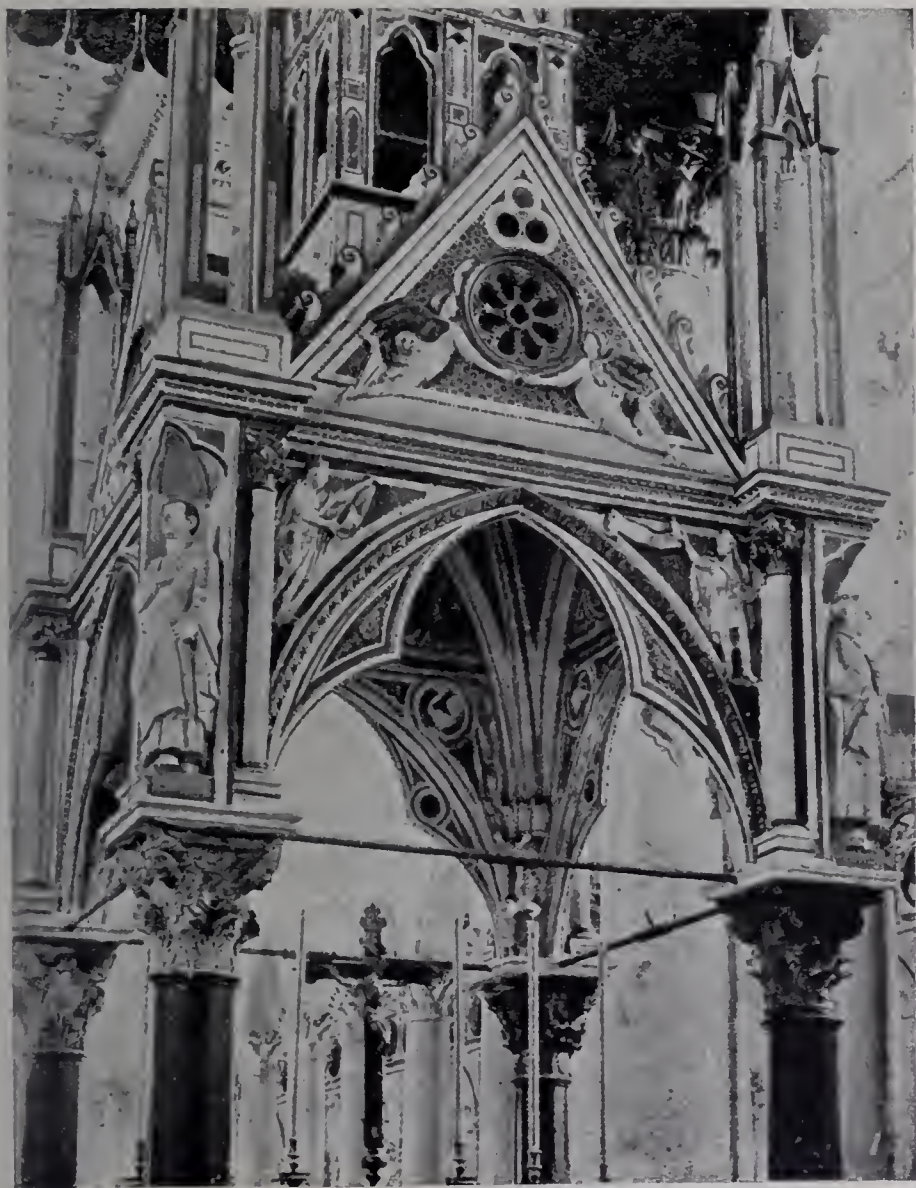



Fig. 61 — Roma, San Paolo fuori le mura. Ciborio, parte posteriore. Arnolfo di Cambio.

Sopra ad ogni arcata corre una cornice, su cui s'imposta un timpano triangolare, dove volano gli angeli sul fondo di mosaico a stelle, in atto di tenere una ruota o rosa come un antico clipeo. Nella parte anteriore volano, con le ali distese, simili a Vittorie degli archi di trionfo. Così nel timpano a destra, nel quale le tuniche sciolte, cadenti, non manicate, mettono in rilievo le braccia ignude, delicate degli angioli. E così nel timpano a sinistra, mentre nel posteriore, gli angioli, sempre con l'aspetto delle antiche Vittorie, si vedono di profilo, reggenti la ruota, esponendola come cosa sacra. Hanno l'aspetto più giovanile di quello degli angioli negli altri timpani; e sgambettano per l'aria in ritmico modo, portando a festa la ruota o l'occhio del tiburio. Di qua e di là da ogni timpano salgono le torricciuole, e, dal culmine della volta, monta un tiburio minore, ornato e splendente di stelle.

La volta gotica del tiburio (fig. 62) è ornata alla romana da formelle quadrate con bianchi quadrifogli; e i quattro costoloni sono riuniti nel centro da una gran rosa dalle foglie accartocciate, dietro le quali stendono le ali quattro meravigliosi serafini, formanti con le ali stesse una croce: essi aprono le braccia, e si attengono con le mani a fiori di giglio che spuntano dal calice della rosa espansa: con la stefane sulla fronte, con auree stole, coi lunghi capelli inanellati sugli omeri, sembrano i figli della Gloria.

Gli archi dalla parte interiore recano, in tanti tondetti, cervi, pavoni, pellicani, cigni affrontati, unicorni, leoni marini, aquile e agnelli, tutti disposti a meraviglia su fondo a tessere di musaico nere, coi corpi equilibrati, aggiustati ne' cerchi, così da ricordare gemme intagliate su fondo di pietra di paragone. All'impostarsi poi de' costoloni, due angioli volano in giù, seguendo la curva degli archi, agitando il turibolo per dare incenso sull'altare. Altri due, in piedi, nell'abaco de' capitelli, l'uno pure con turibolo, l'altro con un candeliere, protendono il capo divotamente.

Questo è il tiburio, l'*ara pacis* de' cristiani, che Arnolfo eresse in San Paolo fuori le mura, col suo socio Pietro.[1] Chi sia questo Pietro si è molto discusso, ma noi già esponemmo le ragioni che servono a identificarlo col grande pittore romano Pietro Cavallini.

La forma dei ciborî romani ebbe da Arnolfo un nuovo esemplare, che fu imitato a San Giovanni in Laterano e a Santa Maria in Cosmedin. E Pietro Cavallini servì certo a diffonderne il tipo, operando con Arnolfo nel ciborio di San Paolo fuori le mura, ch'egli ornò di musaici.

Il tipo di questo ciborio subì una modificazione sensibile nell'altro di Santa Cecilia, e fu, per così dire, romanizzato nelle nuove forme meno acute e snelle. Eseguito nel 1293, come ne fa fede la iscrizione già riportata in uno spicilegio epigrafico della fine del Cinquecento,[2] recentemente tornata in luce,[3] ci prova come il grande maestro toscano, che vinse l'arte de' Cosmati, sempre più si arrendesse all'antico e afforzasse le fibre gotiche della sua architettura.

Sopra quattro colonne di marmo nero e bianco s'impostano i capitelli corinzî, con le ricche volute rivestite di grandi foglie, or d'olivo, or d'acanto, come nell'antico, e sembrano cesellati per un sacrario da un orafo de' tempi classici (fig. 63-66). Sopra l'abaco poggia un pulvino con un tondo in ogni faccia di musaico a quadratini, stelle, triangoletti e croci; sopra l'altro pulvino s'imposta l'arco trilobato, non così acuto

---

[1] Cfr. vol. III de la *Storia dell'Arte italiana*, pag. 888.

[2] G. B. De Rossi, *Raccolta d'iscrizioni romane relative ad artisti e alle loro opere nel medio evo, compilata alla fine del secolo XVI*, in *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1891, pag. 73.

[3] Così suona: ✠ HOC OPVS | FECIT | ARNVLFVS | ANNO DOMINI . M . CC . | LXXXXIII | MENSE NOVEMBER | DIE XX. Il Moreschi (op. cit.) riferì la iscrizione con la data MCCLXXXIII. E il Piazza ne *La gerarchia cardinalizia* dichiara che tutto l'ornamento dell'altare fu fatto da Martino IV (1281-1285). Anche Pompeo Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma* (1588, p. 130) riporta la data del 1283: e ciò prima della trasformazione del presbiterio, operata dal cardinale Sfondrato l'anno 1599. Sull'iscrizione tornata in luce, oggi risepolta, cfr. Federigo Hermanin, *L'iscrizione di Arnolfo da Firenze in Santa Cecilia in Trastevere* (*Bullettino della Società filologica romana*, anno 1902).

come a San Paolo fuori le mura, perchè la larghezza da colonna a colonna strinse ad abbassare la centina dell'arco. A

Fig. 62 — San Paolo fuori le mura. Ciborio. Chiave della vòlta. Arnolfo di Cambio.

togliere poi la durezza della linea, la nettezza del taglio dell'arcata, benchè contornata da tondini e fuseruole, lo scultore fece pendere corone or di quercia, or di rose, or d'acanto

e or di vite dalla chiave di ciascun arco trilobo. Ogni corona racchiude un disco, dove splendono in uno auree

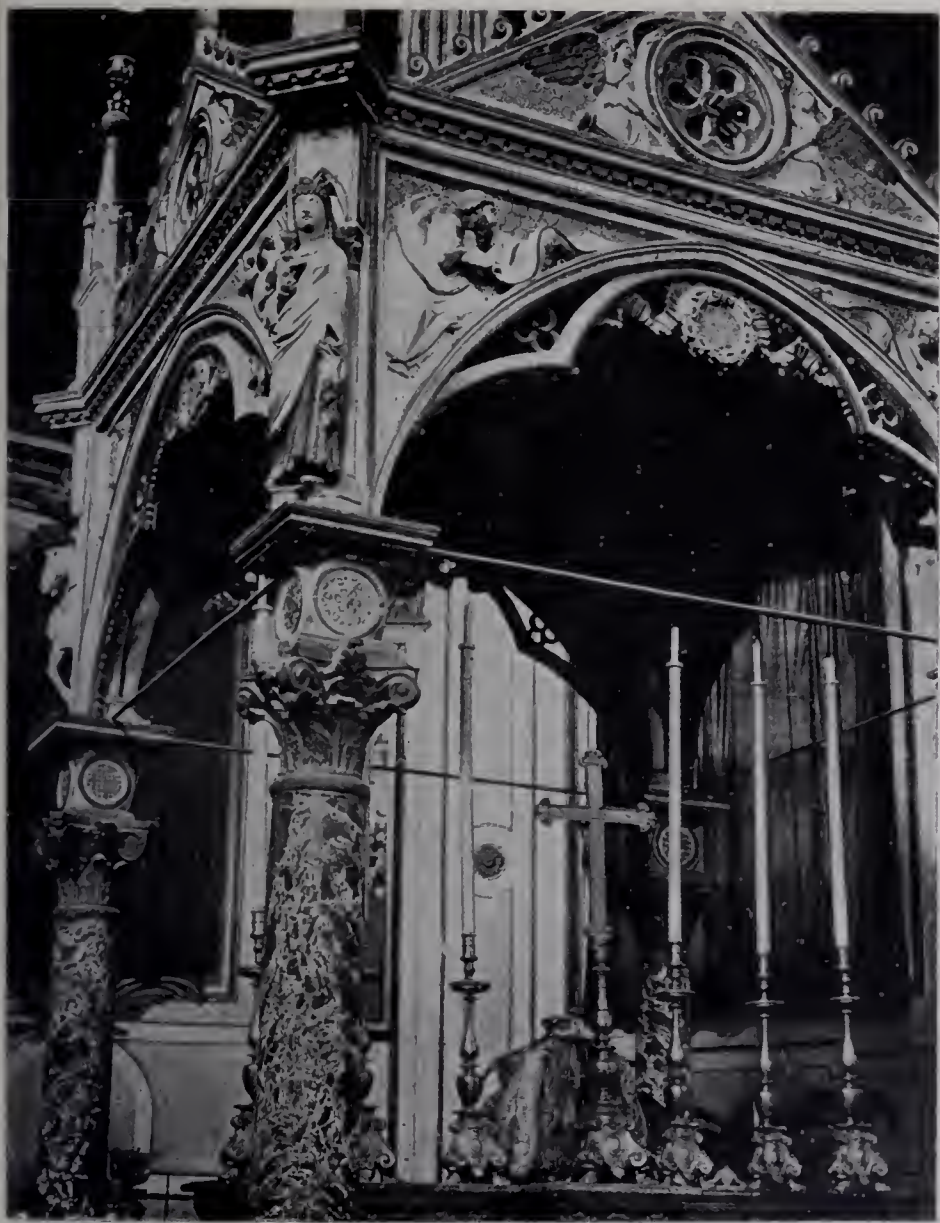



Fig. 93 — Roma, Santa Cecilia in Trastevere. Ciborio. Arnolfo di Cambio. (Fotografia Moscioni).

stelle, in un altro stelle entro quadratini inscritti in un rombo bianco, in un terzo una grande margherita dai pistilli d'oro,

in un quarto stelle purpuree fra lunghi triangoli disposti a croce ora aurea, or bianca. Dalle corone si svolgono nastri che rompono la linea delle arcate trilobe. Gli archi sono

Fig. 64 — Roma, Santa Cecilia in Trastevere. Ciborio. Arnolfo di Cambio. Fotografia Moscioni).

fiancheggiati da edicolette a cuspide, con una statua. Nella parte posteriore, a sinistra, vi è quella d'una donna regale con corona di rose in capo sotto punte gigliate, e con grandi orecchini cadenti come piccole stole; ha una cuffia aurea nella

Fig. 65 — Roma, Santa Cecilia in Trastevere. Ciborio. Arnolfo di Cambio (Fotografia Moscioni).

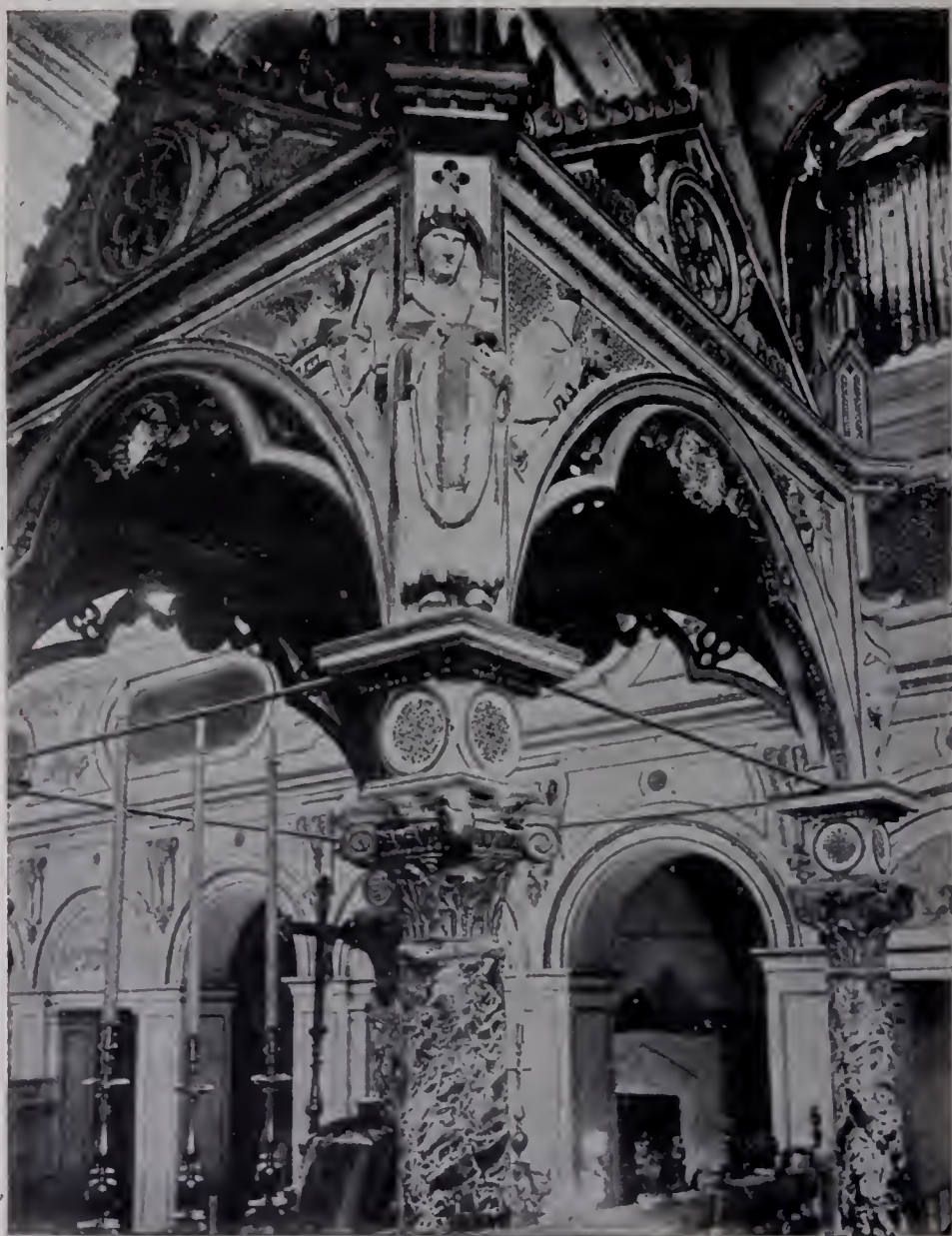



Fig. 66 — Roma, Santa Cecilia in Trastevere. Ciborio. Arnolfo di Cambio.
(Fotografia Moscioni).

chioma, la tunica di broccato d'oro, una rosa nella destra; sembra un'imperatrice dei bassi tempi per la testa giunonica, per il peplo frangiato che l'avvolge; ma Arnolfo così rappresentò la nobile Cecilia, martire santa, come ne' due cavalieri, a riscontro, figurò i santi Tiburzio e Valeriano, e, nel pontefice, Urbano. Valeriano è uno de' cavalieri d'aspetto giovanile, con la clamide a frange d'oro, affibbiata sotto il collo, con la tunica orlata d'aurei ricami, a cerchi, a oculi come nelle vestimenta de' consoli del basso impero, con le calze o *saraballa* chiuse da bottoni d'oro, e i calzari coperti da laminette con teste leonine dorate: egli impugna l'elsa della spada che sta al suo fianco. L'altro cavaliere, Tiburzio, esce dalla nicchia sul palafreno, in un atteggiamento simile al Marc'Aurelio, sito nel secolo XIII non nel Campidoglio, ma a San Giovanni Laterano. Però il cavallo esce fuori a fatica dalla nicchia, dov'è trattenuto per ragioni di equilibrio e nei limiti necessari al rilievo. Papa Urbano nella statuetta è figurato decrepito, con la pelle incartapecorita, disseccata, pure con una rosa in mano.[1]

Sui pennacchi del primo arco anteriore sono due profeti curvi sull'arco stesso, intenti a leggere su strisce di pergamena svolte loro davanti. Uno dei profeti dalla barba ampia e lunga, dalla tunica a pezze, a stole, a orlature auree, legge con grande entusiasmo; l'altro dalla barba crespa e folta, fissa gli occhi sul foglio, assaporando il gaudio promesso, dilettandosi alle parole della profezia. I due profeti dalla barba a traforo paiono ricavati da bassorilievi de' tempi aureliani, e sono solenni nell'entusiasmo e grandi quei filosofi che sanno i misteri dell'avvenire! A destra e a sinistra, negli altri pennacchi, vedonsi gli evangelisti: l'aquila di Giovanni par tratta dalla grande corona delle Terme di Tito; ma là, sotto l'aquila delle legioni romane, il giovine e dolce evangelista è segno della vita cristiana, della vita nuova, per la bontà che

---

[1] Cfr., per la iconografia delle figure rappresentate nel ciborio, CARLO ARU, *Le statue del ciborio di Santa Cecilia in Roma* (*L'Arte*, fasc. I, 1905).

circonfonde la sua imagine e dà luce al suo volto. Seduto sulla cattedra curule con i braccioli a teste leonine, Luca fissa profondo lo sguardo sull'alato toro mugghiante il verbo di Dio. Il simbolo prende vita: l'aquila di San Giovanni volge il capo pennuto e il duro rostro all'evangelista, come per ripetere la parola divina; e così il toro alato par che esprima a Luca il pensiero misterioso del sommo Fattore. Nell'arcata a sinistra, volgesi Marco al leone che vola verso di lui, alato spirito recante tra gli artigli il libro degli Evangeli. Tanta è l'importanza che prende il simbolo da movere Arnolfo a sopprimere la figura di Matteo, rappresentato dall'angiolo con le lunghe ali distese sull'arco, socchiudente con ambe le mani il libro degli Evangeli, in atto di meditare profondamente. Nei pennacchi dell'arcata posteriore del ciborio, si vedono due donne incoronate, ginocchioni, le savie della parabola evangelica, con in mano la lampada accesa. Sui timpani, qui come a San Paolo fuori le mura, due angioli tengono le ruote o rose a traforo, inginocchiati per la brevità dei timpani stessi, discinti, giovanetti e belli. L'interno del tiburio è assai più semplice che in San Paolo: una gran rosa a centro de' costoloni della volta, quattro foglie ch'escono dalla rosa centrale sui curvi e ritorti steli, come quattro grandi tulipani. Sulla volta si sovrappone un piccolo tiburio retto da archetti acuti, e sui fianchi s'innalzano delle torricciuole.[1]

Anche qui Arnolfo non dimentica sè stesso e la vita per amore dell'antico. Nell'ansia de' profeti dalle ciglia corrugate, nel pensiero ispirato degli evangelisti, lo studioso dell'antichità classica dà ai marmi un'anima nuova. Ogni figura

---

[1] Secondo l'UGONIO (op. cit.), gli amboni, come il ciborio e l'ornamento di tutto il presbiterio, erano opera di Martino IV. Gli amboni sono scomparsi, e la confessione fu trasformata nella nicchia con la statua di Santa Cecilia del Maderno. Rimosso qualche anno fa il pavimento del presbiterio, vennero alla luce i pilastrini, base alle due colonne anteriori del ciborio: in essi sono scolpiti Maria e Gabriele (questo con vestimenta di console de' bassi tempi) e la iscrizione su riferita.

doveva rendere l'esser suo schiettamente, intimamente. Sulle labbra di Caino che fa l'offerta al Signore, nel ciborio di San Paolo, corrono sentimenti d'ira e di sdegno; come nelle forme d'Abele traspaiono la ingenuità e il candore del sentimento. E qui in Santa Cecilia, Giovanni, Luca, Marco hanno il loro tipo tradizionale completo, ma vivificato e illuminato per la elevazione del pensiero.

* * *

Un'altra opera, dove appare tutta la nobiltà di Arnolfo, è il monumento in San Domenico d'Orvieto del cardinale di Braye (fig. 67) morto nell'aprile del 1282.[1] Questa data ha fatto ritenere che la scultura fosse prossima a quell'anno; ma non sempre la erezione de' sepolcri succede immediata alla morte di questo o quel personaggio. Sul monumento non si legge la data di essa, ma quella della morte del cardinale, e:

HOC OPVS FECIT ARNVLFVS

Certo esso fu eseguito dallo scultore nel suo periodo di attività a Roma, vedendovisi associata, come nei ciborî di San Paolo e di Santa Cecilia, la decorazione cosmatesca. Sul basamento a musaico (fig. 68), ora guasto in gran parte, fiancheggiato da due piedistalli che dovevan reggere colonnine tortili, su cui si aggruppava il timpano omai distrutto, poggia l'urna sostenuta da colonnette e pilastri, ornata di musaico e delle armi cardinalizie.[2] Sull'urna giace dormente il cardinale, vestito di paludamenti pontificali, con le mani conserte sul petto; e due diaconi, stirando le cortine, lo mostrano nella sua cella funeraria, sul soffitto

[1] Il Della Valle sbagliò una volta citando il 1280 come data della morte del cardinale De Braye.

[2] Nel museo dell'opera del duomo d'Orvieto e nei magazzini dell'opera stessa vi sono frammenti del monumento: due angioli acefali, con turibolo: capitelli dell'edicola, parte delle colonnine tortili, le lesene con i capitelli e le basi; una formella del basamento; un frammento del timpano: pilastrini laterali del sarcofago.

Fig. 67 — Orvieto, San Domenico. Monumento del card. di Braye. Arnolfo di Cambio (Fotografia Alinari).

della quale s'innalza una lunga stela[1] con epigrafe fiancheggiata da pilastrini, sormontata da una nicchia centinata, entro cui si asside la Vergine pia (fig. 69), che riceve il cardinale condotto da' suoi santi protettori, Paolo e Domenico (fig. 70 e 71). Siede la Vergine in trono, e se candore di bontà non schiarasse il suo volto, se carità non chinasse il capo augusto verso il fedele ginocchioni e protetto dai Santi, parrebbe la giovine matrona uscita dalla casa di Livia. Sempre così nell'arte di Arnolfo: Nicola d'Apulia gli schiuse i classici tesori, ed egli vi aggiunse la gentilezza toscana, per cui nelle sue forme sottili, raffinate, dolcissime, l'antico rifiorì di greca bellezza.

Gli storici orvietani, orgogliosi per l'opera data da Arnolfo in San Domenico, gli attribuirono la costruzione della loro cattedrale, per associarla al nome del Grande che pose la prima pietra a Santa Maria del Fiore. Vedendo essi nell'architrave di bronzo d'una porta laterale del duomo il nome di Rosso, fonditore della tazza della fonte di Piazza a Perugia, molto si rallegrarono, pensando che per quella fonte Arnolfo stesso operasse; e conchiusero che Rosso *padellaio*, Arnolfo, fra' Bevignate perugino, i quali lavorarono insieme a Perugia, s'incontrano tutti e tre a Orvieto (se contemporaneamente o no, non venne cercato); e quindi che l'opera,

---

[1] In essa si leggono questi versi in lode del cardinale, con la designazione della data della sua morte:

SIT CHRISTO GRATVS HIC GVILLELMVS TVMVLATVS
DE BRAIO NATVS MARCI TITVLO DECORATVS
SIT PER TE MARCE CELI GVILLELMVS IN ARCE
QVAESO NON PARCE DOMINVS OMNIPOTENS SIBI PARCE
FRANCIA PLANGE VIRVM MORS ISTIVS TIBI MIRVM
DEFECTVM PARIET QVIA VIX SIMILIS SIBI FIET
DEFLEAT HVNC MATHESIS LEX ET DECRETA POESIS
NEC NON SINDERESIS. HEV MIHI QVE THEMESIS!
BIS SEX CENTENVS BINVS BIS BISQVE VICENVS
ANNVS ERAT CHRISTI QVANDO MORS AFFVIT ISTI
OBIIT TERCIO KALENDAS MAII.
HOC OPVS FECIT ARNVLFVS.

il disegno della facciata della cattedrale è di Arnolfo.[1] Il ragionamento manca di punti d'appoggio, e de' principali argomenti che si trovano nell'esame analitico delle opere d'arte, e che non si cercarono. Si tenne poi fede al D'Agincourt, il quale stranamente suppose una parte delle sculture della facciata eseguite prima della fondazione del 1290, e cioè

Fig. 68 — Orvieto, San Domenico.
Monumento del card. di Braye. Basamento, urna, figura del Cardinale. Arnolfo di Cambio
(Fotografia Moscioni).

prima dell'anno in cui fu posta la prima pietra della cattedrale dal pontefice Niccolò IV; e tutto ciò per far balzar fuori Arnolfo, che prima di quell'anno scolpì a Orvieto il sepolcro del cardinale di Braye. Non s'accorsero che l'organica e armonica decorazione della facciata della cattedrale non è composta di frammenti d'un'antica decorazione, e non può essere una

[1] Luigi Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891.

Fig. 67 — Orvieto, San Domenico. Monumento del card. di Braye. Madonna.
Arnolfo di Cambio.

Fig. 77 — Orvieto San Domenico.
Monumento del Card. di Braye
Statua del Cardinale e di San Paolo.
Arnolfo di Cambio.

riduzione, un ripiego, una combinazione di più antichi elementi. Lungo ogni parete de' quattro pilastrini della facciata i rami s'intrecciano in una forma ellittica, la quale si ripete dal basso all'alto; e un unico concetto decorativo presiede a tutta l'ornamentazione.

Vi è un disegno nel Museo dell'opera a Orvieto, nel quale si vede accennata la decorazione de' pilastri; e si trova con altro disegno della facciata stessa, assai più prossimo alla forma definitiva del monumento. Nel primo, le forme sono più acute e meno coordinate tra loro; nel secondo, gli angoli dei timpani sono più aperti e le parti del monumento più raccolte, più collegate. Si è detto [1] che il primo disegno ha caratteri arnolfiani nell'impronta più nordica, mentre che il secondo si rivela vero e proprio di Lorenzo Maitani. Eppure quest'ultimo è una variante di quello, non indica le decorazioni già in esso tracciate, modifica e perfeziona il progetto, lo svolge nelle parti prima non svolte. Tutto fa presumere, anche la condotta del segno, che i due progetti siano d'una stessa mano, di quella di

[1] Luigi Fumi, op. cit.

Lorenzo Maitani, il quale, nel primo soltanto, tracciò su di un pilastro le ramificazioni della pianta entro cui dovevano racchiudersi le imagini dei patriarchi e dei profeti. Nulla,

Fig. 71 — Orvieto, San Domenico Monumento del card. di Braye. Statua di San Domenico Arnolfo di Cambio.

del resto, ricorda Arnolfo nei rilievi della cattedrale orvietana, che dovettero essere eseguiti verso il 1325, come dimostreremo in seguito, intorno al tempo in cui si fusero in bronzo gli angeli, ora disposti di qua e di là dal baldacchino della

Vergine in trono, sotto il timpano della porta maggiore. Nè Arnolfo, nè Giovanni Pisano ebbero parte alcuna nell'opera monumentale.

* * *

Il primo periodo dell'attività di Arnolfo di Cambio a Roma e dintorni va da un tempo anteriore al 1277 sino al 1294 circa: finora tre monumenti, il sepolcro del cardinale di Braye a Orvieto (1283), il ciborio di San Paolo fuori le mura (1285) e l'altro di Santa Cecilia (1293) rappresentano i punti noti e fissi dell'attività del maestro. Ad essi possiamo unire altre opere di Arnolfo, e cioè il mausoleo di Adriano V, nella chiesa di San Francesco a Viterbo, la statua di Carlo I d'Angiò, nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio, il *San Pietro* in bronzo, nella basilica Vaticana, i resti della cappella del Presepe, in Santa Maria Maggiore in Roma, alcuni frammenti di opere eseguite per i Savelli in Santa Maria d'Aracoeli e per la tomba di Onorio IV, infine per il sacello di San Bonifacio in San Pietro.

Il primo monumento sepolcrale eseguito da Arnolfo è per noi, senza dubbio, quello di papa Adriano V († 1276) in San Francesco di Viterbo (fig. 72). Sopra un gradino, in gran parte rifatto, sta un alto basamento ornato di formelle a musaico; su questo, il sarcofago visto dietro colonnine tortili, e a riquadri di porfido e serpentino, listati di musaico con tessere d'oro.

Giace sulla cassa marmorea rilucente d'oro la figura del pontefice, alquanto inclinata per essere veduta dallo spettatore, così come stanno le figure dei defunti sulle arche etrusche; ma essa doveva essere spinta più addentro tra le due ali del coperchio della cassa. Ha sul capo la tiara senza il pennacchio che doveva terminarla, limitata sulla fronte da un cerchio dorato con castoni di gemme a rombi e a quadrilobi, con trafori come nella corona della statua capitolina di Carlo I d'Angiò. Finissima è la modellatura della

Fig. 72 — Viterbo, San Francesco.
Monumento di Adriano V. Arnolfo di Cambio
(Fotografia Alinari).

testa, con uno sfumato che non si vede nel periodo più tardo dello scultore; severo il drappeggiarsi dei paludamenti magnifici, con pieghe spezzate, proprie d'Arnolfo, intorno al braccio sinistro; i guanti ricamati e gemmati che coprono le mani conserte sul petto, s'increspano, come sulle mani guantate della figura giacente di Bonifacio VIII nelle Grotte Vaticane.

Sul gradino del monumento sepolcrale s'innalzano fasci di colonnine e, sopra esse, due alte colonne che reggono un arco trilobato coperto da un timpano acuto con foglie rampanti ai lati. Il capitello della colonna a sinistra, a seconda del tipo già fornito da Nicola d'Apulia nel pergamo pisano, è coronato di curve foglie gotiche che drizzano subitamente le cime, mentre dalle volute cadono le foglie racchiudenti i semi a mazzo; il capitello della colonna a destra è imitato magistralmente dall'antico con foglie mosse dal vento. A mezzo del timpano è una testa, studiata da una d'Ercole, con barba e capelli a sforacchiature fatte da colpi irregolari di scalpello, come nel *San Pietro* del descritto ciborio di San Paolo fuori le mura; all'incontro degli archi trilobati, vedesi, a sinistra, la testa d'un fanciullo che ride; a destra un'altra con le sopracciglia corrugate, piangente. All'impostarsi dell'arcata, da ogni parte una testina ridente, che spunta nel lato destro, fuori da una cornice con foglie, imitate da quelle della quercia e studiate dal vero nel modo istesso d'altre foglie del ciborio di San Paolo fuori le mura.

Niuno tra i cosidetti Cosmati avrebbe potuto e saputo costruire questo mausoleo,[1] dove l'arte classica raffinata di Arnolfo s'ingemma. Eppure si attribuisce al Vassaletto,[2] che appose la firma a un meschino *oliario* nel presbiterio di San Francesco a Viterbo, mentre a San Giovanni Laterano il chiostro e il frammento della pila della fonte, che doveva

[1] PINZI, *I principali monumenti di Viterbo*, II ed., Viterbo, 1894; GIUSEPPE ROSSI, *Ricerche sull'origine e scopo dell'architettura archiacuta. Mausoleo di Clemente IV*, Siena, 1889; CRISTOFORI, *Le tombe dei papi in Viterbo*, Siena, 1887.

[2] Sulla base dell'oliario di marmo bianco, intarsiato di musaici, si legge: M. VASSALETVS ME FECIT.

vedersi nel mezzo del cortile, oggi invece giacente in un angolo del chiostro stesso, bastano a dimostrare come il vago musaicista Vassaletto, nello scolpire ornati e peggio ancora le figure, fosse d'una inesperienza primitiva.

Il monumento di Adriano V fu tipico: anche nello stesso San Francesco di Viterbo si può averne la prova dai capitelli delle colonne che fiancheggiano la tomba di Pietro di Vico, prefetto di Roma, imitati da quelli del sepolcro di Adriano V;[1] e perfino dal mausoleo di Clemente IV, che dovette essere eseguito più tardi di quanto si suppone, grossolano di forme al pari del sarcofago situato a' suoi piedi, di Pierre le Gros de Saint-Gilles, nipote di quel pontefice;[2] opera il primo di Pietro Oderisio, come lasciò scritto il P. Daniele Papebroch (fig. 73).[3]

Forse il monumento pontificale fu guasto nello sfondo o nella parete dietro la statua del pontefice, che doveva essere rivestita di cortina marmorea, tolta quando nel 1705 la fecero restaurare i discendenti della famiglia Fieschi genovese, alla quale aveva appartenuto Ottobono, cardinale di Sant'Adriano e poi pontefice col nome di Adriano V. Tra le ali del coperchio e la figura del papa erano fors'anche ritti due angioli, come potrebbe supporsi vedendo nella stessa chiesa di San Francesco il monumento del cardinale fra' Marco viterbese, generale dei Minori osservanti, morto nel 1369; poi che in esso sono due angioli che stirano le cortine, similissimi tanto negli atteggiamenti che nel drappeggiarsi delle tuniche ad altri eseguiti da Arnolfo, a quelli, ad esempio, della tomba di Bonifacio VIII. Tale riscontro fa pensare che sotto gli occhi del tagliapietra chiamato da fra' Giuliano per la esecuzione del monumento al cardinale fra' Marco, dovessero trovarsi gli esemplari di Arnolfo ora perduti.

Il simulacro di Carlo I d'Angiò (1265-1282), re di Sicilia,

---

[1] Carlo Calisse, *I Prefetti di Vico*, Roma, 1888.

[2] Cesare Pinzi, *Storia della città di Viterbo*, II, 1889, p. 246.

[3] *Conatus historico-cronologicus ad catalogum Romanorum Pontificum*, 1685.

Fig. 73 — Viterbo, San Francesco. Monumento di Clemente IV
(Fotografia Moscioni).

senatore della città di Roma (fig. 74), fu eseguito probabilmente nel tempo in cui Arnolfo di Cambio era a' suoi servizî, intorno al 1277.[1] Già addossato a una parete d'un'aula capitolina, si vede ora all'entrata del palazzo dei Conservatori, davanti a una finestra, così che non è quasi possibile a tutta prima scorgerne i pregi. La testa del Re corrisponde alle teste degli Evangelisti nel ciborio di Santa Cecilia, specialmente ad uno del lato a sinistra, coi lineamenti virili, asciutti, di ossatura grossa, gli zigomi forti, la pelle del volto tirata, solcata da linee convergenti al mento, dalle pinne del naso e dalle bozze zigomatiche. Porta una corona a traforo con castoni di gemme quadre ed ellittiche, la capigliatura liscia arricciata in basso. Piatte sono le orecchie e con la parte interna bucata; l'ugola è sporgente come in una conca; agganciata la clamide da una rosetta, come Arnolfo suol fare. Sotto la clamide regia si disegna la tunica e una sottotunica, e quella lievemente s'increspa sul petto, come se, sotto, il Re portasse una corazzina; ma le pieghe si fanno ampie nella clamide cadente tra un ginocchio e l'altro, triangolari nel distaccarsi dal corpo. Abbozzati sono semplicemente i piedi, perchè non dovevan vedersi, essendo la statua posta in alto, probabilmente sotto ad un arcone gotico,[2] troneggiante su di un

---

[1] Cfr. Wickhoff, *Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1889, p. 109 e seg. Il Wickhoff attribuì la statua a Arnolfo per la parentela che essa dimostra con la *Madonna* d'Orvieto e per il ricordo de' servigi dati dallo scultore a re Carlo I; ma poco si trattenne sulla statua medesima. Trovò nel simulacro molta vivezza (*viel lebendiger*) nella testa, dei particolari pieni di naturalistica finezza (*der Kopf voll feiner naturalistischer Details*). Il Grisar (*Analecta Romana. Dissertazioni, testi, monumenti dell'arte riguardanti specialmente la storia di Roma e dei Papi nel medioevo*, I, 1899, p. 645) contraddisse al Wickhoff, che trova mancante di prove. Ma le contraddizioni del Grisar mancano di ogni esattezza: basti il dire che di tutta la statua egli ammira soltanto le incompiute teste dei leoni del seggio regale: « il più bello, il più classico di tutta l'opera sono le teste dei leoni nei bracciuoli del trono ». Trova « inculto » il simulacro, « la testa dura senza molta arte, e come tutto il simulacro, d'estrema rigidezza », le pieghe « condotte da mano inabile ».

[2] Notiamo che, nel cortile del Campidoglio, sopra al cippo d'Agrippina, si vede un frammento d'arcone gotico, con una figura acefala in alto rilievo, a destra del suo nascimento: è certo opera della scuola di Nicola d'Apulia.

Fig. 74 — Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Arnolfo di Cambio (Fotografia Moscioni).

modiglione; le mani e lo scettro son rifatti. I due leoni, su cui siede re Carlo, non sembrano adornare i bracciuoli del suo scanno, ma portarlo sul dorso, e spuntano con le teste, l'una con le fauci aperte, l'altra con le fauci chiuse, fuor dal drappeggio della clamide regale.

In conchiusione, la statua che Carlo I d'Angiò fece erigere a sè stesso nel Campidoglio è veramente, secondo l'ipotesi del Wickhoff, opera di Arnolfo di Cambio: e, date le dimensioni della statua onoraria, dato il tempo in cui fu eseguita, possiamo riconoscere che il simulacro non è inculto, ma caratteristico e grandioso, ben degno del continuatore dell'opera rinnovatrice di Nicola d'Apulia.

La statua di Carlo I d'Angiò e la lettera, già riportata, di questo re ai Perugini, che gli avevano inviato oratori per ottenere Arnolfo a lavorare nella fonte, ci fan pensare come l'artista, al servizio dell'Angioino, si sia trovato al contatto dell'arte francese, che si espandeva a Napoli nelle chiese di San Lorenzo, di Sant'Eligio, di San Gennaro, ecc., e fuori di Napoli, nelle Puglie e in Sicilia.[1] Ciò spiega le forme gotiche che si vedono principalmente nel ciborio di San Paolo fuori le mura, specie per la decorazione studiata dalla flora naturale nei capitelli. Il gotico di Nicola d'Apulia teneva ancora dell'arte romanica, dalla quale si era dipartito; invece il gotico d'Arnolfo a San Paolo acquista sottigliezza, snellezza ed eleganza francese. Oltre che a Roma, Arnolfo servì forse re Carlo nel castello di Lagopesole, e lo seguì coi maestri d'oltremonte nei vasti dominî del Mezzogiorno?

Si è messa al confronto della statua di Carlo I d'Angiò l'altra in bronzo di San Pietro nella basilica Vaticana (fig. 75, 76); e la dissimiglianza generale dei due monumenti ha impe-

[1] Cfr. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, Thorin, 1894. — A Napoli, nel Duomo, c'è il sepolcro di Filippo Minutolo arcivescovo († 1301), con il sarcofago ornato alla cosmatesca, e la figura giacente del presule colorata: opera di grande bellezza, non esente, a quanto pare, dagli influssi d'Arnolfo.

Fig. 75 — Roma, Basilica di San Pietro. Statua del Santo in bronzo. Arnolfo di Cambio
(Fotografia Alinari)

Fig. 76 — Roma, Basilica di San Pietro. Statua del Santo in bronzo. Arnolfo di Cambio (Fotografia Alinari).

dito di cogliere la vera simiglianza di alcuni elementi tecnici.[1] Che la statua in bronzo sia medioevale può vedersi, oltre che dall'insieme, anche da particolari che non si riscontrano uguali in opere dei bassi tempi, ad esempio, le due chiavi crocesegnate, date a San Pietro portinaio del Paradiso, secondo la fantasia popolare. Quel segno della potestà di legare e sciogliere, di chiudere e di aprire, che Gesù dette alla Chiesa personificata dal principe degli apostoli, si vede comunemente tardi nella rappresentazione di quest'ultimo. In una statuetta in bronzo dei bassi tempi, esistente nel museo di Berlino, egli tiene la croce monogrammatica;[2] in altri antichi simulacri, il rotulo della legge. Si possono tuttavia citare musaici e codici dei secoli V e VI, nei quali San Pietro si presenta con le chiavi, ma non mai della forma di quelle della statua in bronzo, così dentate, con la croce nel mezzo, coi tondi manichi a grossi fili di ferro per i quali passa una lista di cuoio; così complicate e medioevali insomma.

Le antiche chiavi erano formate da gruppi di cilindretti, parallelepipedi o prismi triangolari innalzantisi su un piano, e da anelli nell'impugnatura; non avevano la forma piatta, traforata, che è propria del medioevo.[3]

---

[1] Nel I volume di questa *Storia* ci siamo schierati con gli oppositori del Didron (cfr. nota all'articolo di H. GRIMOUARD DE ST-LAURENT, *Aperçu iconographique sur Saint Pierre et Saint Paul*, negli *Annales archéologiques*, t. 23, pag. 29) e del Wickhoff (op. cit.), sostenitori dell'appartenenza della statua al sec. XIII. I nuovi elementi dell'arte arnolfiana, che abbiamo avuto la fortuna di scoprire, hanno contribuito a farci mutare d'avviso, o meglio a farci tornare all'opinione, che, letto lo studio del Wickhoff, facemmo esprimere nell'*Archivio storico dell'Arte* (1890), e cioè che il *San Pietro* in bronzo sia opera di Arnolfo.

[2] BODE, *Die italienische Plastik*, Berlin, Spemann, 1891.

[3] Il LANCIANI (*Pagan and christian Rome*, pag. 142) notò che i Romani non adoperarono chiavi di tale forma. Il GRISAR (op. cit., pag. 641) obbietta che il Museo Cristiano ne conserva di simili trovate nelle catacombe, ed accenna anche a quella disegnata nel Baumeister, che, secondo lui, « offre un perfetto confronto » con quella di San Pietro, mentre nè quelle delle catacombe (e il Museo Cristiano Vaticano ne conserva una sola), nè le altre provenienti dagli scavi di Pompei nel Museo di Napoli (una delle quali è appunto riprodotta dal BAUMEISTER ne' *Denkmäler der klassischen Alterthums*, t. III, pag. 1807, fig. 1895), hanno il preteso riscontro. Le chiavi del *San Pietro* confrontate con le molte della collezione del conte Cesare Pace, presso il Museo Industriale di San Giuseppe a Capo le Case in Roma, si dimo-

Un'altra particolarità si potrebbe trovare nei sandali annodati, non nel modo consueto, sull'alto del piede, da strisce di cuoio. In antico, i sandali erano tenuti da una striscia di cuoio che girava sotto la pianta e formava cappio sul collo del piede, ed anche più fermamente, da un'altra striscia passante tra il dito grosso e l'altro prossimo, colleganti si con la prima. Qui abbiamo striscie separate, ed una legata sul collo del piede, ed altre che traversano il dito grosso e quello vicino, si biforcano, e scendono sotto la suola. Tal forma non è quella dei sandali in uso nell'età classica, o meglio è una riduzione schematica delle allacciature che si vedono nella statua di San Pietro nelle Grotte Vaticane (fig. 77).

Nel costume pure traspare la imitazione dall'antico e lo sforzo di astrarre dalla forma delle vestimenta contemporanee: nel manicone della tunica ampio e ovale all'imboccatura, nel pallio che si stringe e forma fascia sui fianchi. In generale la imitazione si scopre nell'adattarsi delle grosse vesti alla parte superiore del corpo che pare imbottito.

Circa all'arte della fusione in bronzo, convien ricordare che essa era sparita con la civiltà romana, secondo il dire del Bouillet;[1] e che se nel *Liber Pontificalis* sono ricordate opere di metallo, fuse nei due secoli seguenti al periodo costantiniano,[2] si trattava di lavori di orefice, non mai di statue in bronzo di gran mole. I Bizantini rimisero in onore l'arte fusoria, ma la produzione si limitò a porte di chiese; e il monaco Teofilo, nella sua *Schedula*,[3] dà le istruzioni necessarie

strano ad evidenza medioevali (cfr. i nn. 89, 92, 130, 175, 221, 298, 335, 462, 470, ecc.). In gran parte le chiavi del XIII e del XIV secolo sono segnate da croce, come quella del *San Pietro*, e hanno i contorni dentati. Si aggiunga che nella costa della chiave del *San Pietro* sono segnate delle infossature, come fori in un flauto, corrispondenti ad altre che si vedono nelle chiavi della predetta raccolta, o meglio alla costa a lobi o semicircoli od archetti rientranti delle chiavi suddette. Vedi, a questo proposito: MONTICOLO, *I Capitolari delle arti a Venezia*, Roma, 1905.

[1] Cit. da GIAC. BONI nell'articolo *Il Leone di S. Marco* (*Arch. stor. dell'Arte*, 1901).,

[2] Cfr. edizione Duchesne.

[3] THEOPHILUS PRESBYTER, *Schedula diversarum artium*, edizione Albert Ilg Wien, 1874.

per fabbricar campane ed anche un ostensorio di bronzo. Tuttavia, nel secolo XII, l'arte fusoria fu coltivata in Occidente, e più nel XIII, in cui crebbero in fama i maestri veneziani per la loro esperienza nel fonder metalli.[1] Il leone e il grifo in bronzo sul palazzo pubblico di Perugia, e le ninfe

Fig. 77 — Roma, Grotte Vaticane. Statua antica di filosofo ridotta in quella di San Pietro (Fotografia Moscioni).

e i grifi fusi, verosimilmente, intorno allo stesso tempo, da Rosso padellaio, il cui nome fu ricordato con onore sulla fonte stessa in cui figurano, sono però il primo esempio di una fusione di opere scultorie a tutto tondo; e il *San Pietro* gettato tutto d'un pezzo in bronzo, come noi supponiamo,

[1] Anche in Francia le prime statue iconiche in bronzo che si citano sono quella pistrutta di Carlo il Calvo a St-Denis e quelle dei fondatori della cattedrale di Amiens (secolo XIII).

nel sec. XIII, è la prima completa statua metallica, dalla caduta dell'impero romano sino ai tempi moderni.

La difficoltà della fusione d'una statua di tutto tondo rimase per molto tempo anche in seguito, e perfino nel sec. XV vi furono scultori che preferirono di formare statue con lastre di rame sbalzato,[1] anche dopo che Donatello ci ridonò il documento equestre per eccellenza col Gattamelata.

Ma torniamo all'esame artistico della statua in bronzo di San Pietro. Il braccio sinistro è fasciato dal pallio, come il destro nelle statuette dei Santi Paolo e Timoteo sul ciborio d'Arnolfo nella basilica di San Paolo fuori le mura. La stoffa del pallio, ripiegata nell'orlatura, fa una lunga piega, forma un tirante al polso, così che, tanto in *San Pietro*, quanto nelle statuette citate, il braccio è tenuto al collo come da una fascia. E intorno al braccio le pieghe s'incavano, come dentro la stoffa soppannata, nello stesso modo che si vede negli *Evangelisti* del ciborio di Santa Cecilia. La tunica si apre a mezzo il braccio in un grosso manicone ovoidale, simile a quello di *Cristo che appare ad Eva*, in San Paolo, e agli altri dei *Santi Paolo e Timoteo*, già citati, e degli *Evangelisti* in Santa Cecilia. Sul petto le pieghe della tunica formano anche le linee spezzate che si vedono in Arnolfo; tra le ginocchia le altre del pallio formano angoli sempre più acuti verso il basso, come negli *Evangelisti* a Santa Cecilia; e le vestimenta si stirano sulle gambe, segnando dalla rotula in giù un ellissoide, s'incavano intorno ai polpacci e alle cosce, come si vede in un *Profeta* della faccia anteriore del ciborio di Santa Cecilia, e infine cadono lateralmente sciolte a fasci triangolari con l'apice in alto, come Arnolfo suol fare ad imitazione dell'antico. Dallo scollo della veste in giù la statua è grandiosa, solenne; per la sua rigidezza il collo contrasta al resto. Certamente per la mala fusione del collo, la lima ha dovuto ridurlo con sforzo a una forma più rego-

[1] Cfr. Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano, 1894.

lare, ma irrigidendolo, col togliere il modellato dove ancora appariva, con l'acuire le linee della fossa trapezoide a mezzo della quale l'ugola sporge incassata.

La testa del *San Pietro* non corrisponde poi in alcun modo alle forme romane d'Arnolfo: la faccia è stretta con zigomi sporgenti, la pelle della bassa fronte si raggrinza nelle sopracciglia, le quali formano due archi scodellati; grandi sono le orecchie; i capelli e la barba sono a riccioli, come bernoccoli segnati a spira, a mo' di chiocciole: lo scultore ha guardato di lontano alla testa di *Marco Aurelio*, e, vedendo i capelli formar groppi, ne ha imitato l'effetto, senza curarsi di scorgere da vicino come si aggirino naturalmente. Nell'insieme, la testa risente ancora dell'arte romanica; e noi ci chiediamo se Arnolfo non sia stato costretto a imitare, a riprodurre un'antica testa venerata in San Pietro.

È probabile che l'antica statua del Principe degli Apostoli, la quale si vede ora nelle Grotte Vaticane, e si vedeva nel medio evo all'esterno della basilica Vaticana, abbia servito di modello ad Arnolfo. Essa era composta con una statua classica di filosofo, alla quale dovette esser sostituita una testa che ricordasse i tratti fisionomici del Principe degli Apostoli. Ora la statua ha il capo, che « potrebbe datare dal 1200, ed esser fatto con qualche imitazione del *San Pietro* in bronzo », come dice il Padre Grisar che reputa questo de' bassi tempi. Ma la testa, messa invece di quella di un filosofo, è una variante migliore dell'altra in bronzo, corrisponde certamente come essa ad un tipo consacrato, e, quantunque guasta per la pulitura recente, ci fa pensare che Arnolfo stesso l'abbia eseguita, abbandonandosi, più che non abbia fatto nel bronzo, alla sua libertà di scultore, traendo maggior pro de' suoi studi dall'antico. Molti particolari, in ispecie le orecchie piatte con la cavità a traforo, come Arnolfo suol farle, ci inducono a riconoscervi la mano di questo maestro, il quale dovette dar tale testa al *San Pietro*, allorchè esso fu posto sulla porta della basilica Vaticana. Quando si cominciasse a mettere al-

l'esterno delle chiese, sugli architravi delle porte, simili statue si può all'incirca determinare, ricordando che, nel secolo XIII, tante chiese di Francia e d'Italia si ornarono nelle facciate delle effigi dei Santi patroni.

In quel tempo la statua di San Pietro, ora nelle Grotte Vaticane, dovette essere collocata sulla porta della basilica, tutta rivestita di colori, coi capelli azzurri, il pallio rosso, la tunica azzurra, come lasciano credere le tracce, ancora evidenti nelle insenature del marmo.[1] Arnolfo, che avrebbe dato alla statua filosofale una testa forte, romana, come la dette alla statuetta del ciborio di San Paolo fuori le mura, dovette invece, secondo le prescrizioni, adattarvene una di un vecchio tipo romanico, ai fedeli ben noto e da essi venerato. La esistenza di questo vecchio tipo non è fantastica, poi che si ritrova anche riflesso in un medaglione del monumento sepolcrale di Onorio IV, se si deve credere all'incisione di Francesco Gualdo data dal Ciaconio.[2] Si noti che la tomba di Onorio IV fu eseguita, secondo il Vasari, da Arnolfo stesso:[3] l'artista che aveva dovuto mantenere i tratti fisionomici della sacra effigie nel mutar la testa alla statua di filosofo e nel fondere il simulacro in bronzo, la ripetè nel medaglione con questa leggenda a caratteri gotici: S. PETRVS . CLAVES REGNI CELORVM. A San Paolo fuori le mura, libero dalle prescrizioni, Arnolfo scolpì un tipo ben differente, ispirato all'arte classica più che ad una forma romanica anteriore, una testa più quadra e forte, ma non senza riscontri col *San Pietro* in bronzo, per la mancanza di tonsura, per il disegno del collo, per la forma delle chiavi.

---

[1] SWOBODA, *Zur altchristlichen Marmor-Polycromie*, in *Romische Quartalschrift*, 1889, pag. 146. Il trovarsi la pittura tanto nel capo, opera del sec. XIII, come nel resto della statua, fa pensare che non si tratti della policromia antico-cristiana dei marmi, come suppone lo Swoboda. Il colore stesso della tunica e del pallio dell'Apostolo ci persuadono che la coloritura è medioevale.

[2] *Vitae, et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, t. II, pag. 253.

[3] Veramente il Vasari ascrisse, nell'edizione giuntina, ad Arnolfo la sepoltura di Onorio III, confondendolo, come in altro caso, con Onorio IV pure di casa Savelli.

La statua in bronzo è ricordata, per la prima volta, da Maffeo Vegio (1406-1457), canonico di San Pietro e datario di Martino V, che la indicò in uno dei quattro monasteri della basilica Vaticana, cioè in quello di San Martino: « *dexterae parti absidae Sancti Petri contiguum paene fuit* ».[1] Nell'oratorio del monastero accorrevano i fedeli, « *maximaque in eo posita erat imago aenea Sancti Petri; quo diruto, ad aliud oratorium, intra ecclesiam Sanctorum Processi et Martiniani, et eo etiam disiecto, sub organo modo transportata est* ».[2]

Discorriamo ora di un'altra opera ignota di Arnolfo.

Nella basilica di Santa Maria Maggiore, nota anche sotto

---

[1] Onuphri Panvinii *De rebus antiquis memorabilibus, et praestantia Basilicae Sancti Petri Apostolorum Principis* in Mai, *Spicilegium romanum*, t. IX, Romae, 1843, pag. 249.

[2] Il P. Grisar, negli *Analecta Romana*, fa una dimostrazione contraria alle opinioni del Didron e del Wickhoff sul carattere medioevale della statua, ma guardando all'ingrosso le questioni sollevate dal Wickhoff, e mostrando di non conoscere addentro l'arte di Arnolfo. Egli dà una prova di questo, a proposito delle statue dell'*oratorium Praesepis* a Santa Maria Maggiore, opera insigne di Arnolfo, da lui giudicata « un mediocre lavoro del secolo XIV o XIII ». Gli argomenti usati contro l'origine medioevale della statua sono i seguenti: la mancanza di ornamenti nella statua, la grande sobrietà e quasi povertà delle forme ornamentali, quali non si trovano ne' monumenti medioevali, in ispecie de' secoli XIII e XIV (può rispondersi che l'arte di Nicola d'Apulia, ispirata all'antico, ebbe temperanza nella decorazione); la mancanza d'ogni segno dell'autore nella statua, contrariamente all'uso dei maestri medioevali e d'Arnolfo che misero il proprio nome sulle opere (può rispondersi che l'uso non è il più delle volte osservato nel secolo XIII, che del resto la statua di San Pietro ora manca della cattedra antica e d'altre parti, dove avrebbe potuto essere il nome dell'autore); la mancanza della grande tonsura in *San Pietro* (può osservarsi che manca la tonsura anche al *San Pietro* arnolfiano di San Paolo fuori le mura; che lo studio dell'antico non permetteva di dare a San Pietro una corona di capelli. Nelle Grotte Vaticane vi è una statua di San Pietro, del principio del secolo XV, mancante di tonsura; a San Giovanni Laterano c'è un'altra statua di San Pietro, della fine del sec. XIII, pure senza tonsura; nell'altare del ciborio di San Giovanni Laterano e sul ciborio stesso altre due statue di San Pietro intonsurate. Dunque non è assoluta, come vogliono il Grisar e il Detzel [*Christliche Ikonographie*, 1894-1896], la legge iconografica della tonsura dell'Apostolo a Roma nel medio evo). Nota anche il Grisar la mancanza di corrispondenza con la *vera icona vaticana* di San Pietro, posseduta nella basilica Vaticana alla fine del secolo XII, di tipo greco, di origine probabilmente slava (non è detto che mancassero altre imagini latine di San Pietro, e del resto l'arte di Arnolfo, nelle figure di Santi, tende sempre ad adattarle alle forme classiche). Infine l'A. nota l'antichità del tipo di San Pietro, quale nel medio evo non era più in uso (tale presunta antichità deriva dall'adattamento del tipo alle forme classiche).

il nome di *Sancta Maria ad Praesepe*, s'apriva uno speco o antro ornato di marmi e di metalli preziosi, dove si contenevano reliquie della spelonca di Palestina, culla del Redentore. Gareggiarono i Pontefici ad arricchire l'oratorio, tanto nell'ingresso, come nelle pareti e nell'altare sotto cui aprivasi la confessione: il Papa celebrava a quell'altare la messa nella notte del santo Natale; e, durante questa solennità, lì fu sorpreso Gregorio VII, l'anno 1075, e via condotto prigione.[1]

L'*oratorium Praesepis* dovette però essere rinnovato nel secolo XII, e il Vasari, nella vita di Arnolfo, attribuì a Marchionne Aretino il rinnovamento, con queste parole:[2] « E in Santa Maria Maggiore, pur di Roma, fece la cappella di marmo, dov'è il presepio di Gesù Cristo. In essa fu ritratto da lui papa Onorio III di naturale: del quale anco fece la sepoltura, con ornamenti alquanto migliori, ed assai diversi dalla maniera che allora si usava per tutta Italia comunemente ». Ma nell'edizione giuntina, prima dell'*Indice delle cose notabili* del primo volume, il Vasari mutò il passo in quest'altro: « Cominciò il detto Arnolfo in Santa Maria Maggiore in Roma la sepoltura di papa Onorio III di casa Savella, la quale lasciò imperfetta con il ritratto di detto papa... E la cappella di marmo, dov'è il presepio di Gesù Cristo, fu dell'ultime sculture di marmo che facesse mai Arnolfo, che la fece ad istanza di Pandolfo Ipotecorvo l'anno dodici, come ne fa fede un epitaffio che è nella facciata allato della cappella... ».

L'epitaffio andò distrutto, quando al tempo di Sisto V si trasportò la cappella del Presepio in quella ampia del Sacramento, per opera ingegnosissima dell'architetto Carlo Fontana;[3] quindi non abbiamo più modo di verificare quanto

---

[1] LIVERANI. *Del nome di « Santa Maria ad Praesepe » che la basilica Liberiana porta e delle reliquie che conserva*, Roma, 1854; ADINOLFI, *Roma nell'età di mezzo*, II, Roma, 1881; GRISAR, *Analecta Romana*, Roma, 1899, pag. 577 e seg.

[2] VASARI, *Le vite*, I, Firenze, Sansoni, 1878, p. 278.

[3] CARLO FONTANA, *Della traslazione dell'obelisco vaticano e delle fabbriche fatte da Sisto V*, lib. 1, p. 40, 49; vedi anche DE ANGELIS, *De basilica S. Mariae Maioris*.

lesse nell'epitaffio il Vasari, il nome, greco-italiano, ignoto del committente, e questa strana indicazione dell'anno dodici. Mentre, parlando di Marchionne, il biografo aretino accenna che, nel Presepio, fu ritratto « papa Onorio III di naturale, del quale anco fece la sepoltura », nel discorrere poi d'Arnolfo, indica solo la sepoltura del pontefice, che non Onorio III, bensì IV dovrebbe essere, avendo regnato il primo dal 1216 al 1227, il secondo dal 1285 al 1287.

L'Adinolfi, ricordando le due asserzioni del Vasari, insieme le confuse, e dopo aver scritto che si potrebbe far questione sull'ubicazione dell'altare del Presepio prima del 1216, cioè prima del tempo in cui Onorio III lo fece murare, continuò, mutando e associando uomini, cose e tempi differenti, dando per certe le date incerte e scorrette, col dichiarare che « la cappella fu fatta incominciare nella costruzione da Innocenzo III per l'architetto Marchionne d'Arezzo, condotta a fine da Onorio PP. III, mediante l'opera dell'architetto fiorentino Arnolfo di Lapo, il quale, trapassato Onorio, vi costruì anche la sepoltura dello stesso pontefice ».

Non ricordando le due asserzioni del Vasari, il Padre Grisar, l'ultimo illustratore dell'oratorio del Presepio, scrive, negli *Analecta Romana,* che forse gli antichissimi Pontefici che adornarono l'oratorio, lo ravviserebbero ancora inalterato. Eppure nulla si scorge de' tempi di Gregorio III, d'Adriano I, di Leone III, di Sergio II evocati dal Grisar! Questi indica però alcune statue « che ora si vedono intorno, e sembrano conservare le primitive tradizioni delle figure del presepio, benchè esse non siano altro che mediocre lavoro del XIV o del XIII secolo ». Conservano le primitive tradizioni, come può conservarle un'opera grande e nuova, ad altorilievo, di Arnolfo di Cambio, che, sempre rimasta sotto gli occhi dei visitatori di Santa Maria Maggiore, non fu apprezzata giusta la sua importanza, non riconosciuta per l'opera del grande maestro, dominatore dell'arte romana nelle ultime decadi del Dugento. Dal Fontana, che nello scorcio del Cinquecento, par-

lando dei frammenti di Arnolfo, li indicò, senza sospettarne l'autore, in un « nicchio quadro, dove sono li tre Magi di marmo vecchio, ch'adorano Nostro Signore Giesù Christo nel Presepio », si è rimasti indifferenti, e sino ai nostri giorni, innanzi all'opera del sommo scultore. Per l'architetto illustre del Cinquecento i tre Magi erano semplicemente « di marmo vecchio »; per lo storico odierno di Roma dei bassi tempi, « un mediocre lavoro del XIV secolo o del XIII ».

All'entrata della Confessione, nella cappella di Sisto V a Santa Maria Maggiore, stendesi un arco scemo; guasto nel mezzo da un serafino alato e da una lastra di marmo bianco venato; ma ai lati, ne' pennacchi, stanno due *Profeti*, sul fondo a tessere d'oro, recanti cartelli, con le scritte ora rifatte. I due *Profeti* (fig. 78, 79), senza alcun dubbio, sono opera di Arnolfo: quello a sinistra, Davide, porta un diadema gemmato sul capo, lunghi e sciolti capelli che ricadono ondeggianti sugli omeri, un pallio che si stringe a fascia sopra ai fianchi, una tunica con le maniche rimboccate: egli sta ginocchioni, come *Abele* nel ciborio di San Paolo fuori le mura, e mostra il piede destro, che si punta e s'arranca sull'arcata, studiato dal vero con grande giustezza di ogni particolare della forma. Il cartello tenuto da re Davide reca quest'iscrizione: INTROITE IN ATRIA SALVTIS, ADORATE DOMINVM IN AVLA SANCTA EIVS. A riscontro del giovane *Profeta*, sta il vecchio *Isaia*, dalla lunga barba, curvo, cadente bocconi sull'arcata, con gli occhi fissi allo svolto rotulo, in cui si legge: ET PANNIS INVOLVTVM RECLINAVRIT EVM IN PRAESEPIO. Entrambi i *Profeti* si dimostrano chiaramente opera di Arnolfo, nei tipi, nelle pieghe che segnano con rapidi tratti la forma, scavandola sotto i panni, tracciandola con forza intorno al giro delle anche, delle coscie e dei polpacci. Vi sono le pieghe qua e là a linee spezzate sui corpi; a piani geometrici, triangolari e lunghe se distaccate dai corpi stessi. Gli orecchi, come in altre figure di Arnolfo, son piatti, con la parte interna bucata.

Dell'antica arcata, oltre le due figure di profeti, è anche la striscia musiva cosmatesca che si stende sotto; ma, nell'interno, quando tolgasi parte del pavimento e il paliotto cosmatesco dell'altare, tutto in più volte fu guasto. Però, nell'ambulacro dietro l'altare, entro una nicchia, scoprimmo i frammenti del *Presepe* di Arnolfo (fig. 80, 81). Si vedono ancora il bue e l'asino, che dovevano sporgere la testa sulla

Fig. 78 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Frammento dell'arcata dell'*oratorium Praesepis*. Arnolfo di Cambio
(Fotografia Gargiolli).

greppia; *San Giuseppe*, forte come il *San Pietro* nel ciborio di San Paolo fuori le mura, con i capelli a riccioli divisi da punteggiatura di trapano, con le mani l'una sull'altra poggiate ad un bastone.

Questa figura però dovette essere pomiciata, lisciata, quando si sostituì la statua della Vergine con altra moderna. Ma integre sono ancora le tre figure dei Magi, e sopra tutte mirabile è quella del più vecchio, in adorazione della divina creatura, ginocchioni, con il corpo affralito ricadente sulle

calcagna, con le braccia stese lungo la persona, le mani che si congiungono. Con la testa protesa, gli occhi sbarrati, fissi, le labbra semiaperte, sta il chiomato sire in veste regale ricamata a quadrifogli intorno allo scollo, nell'orlatura della tunica, in una striscia in giro a mezzo delle maniche. Questa figuretta era fissa alle pareti, non distaccata come ora si vede; e ancor fisso è il gruppo degli altri due Re in colloquio

Fig. 79 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Altro frammento dell'arcata dell'*oratorium Praesepis*. Arnolfo di Cambio
(Fotografia Gargiolli).

nell'avvicinarsi al presepe. Quello che sta più da presso alla meta, porta un diadema gemmato sul capo, la clamide frangiata sulla tunica; tiene un vaso del quale solleva il coperchio, e volgesi al giovane compagno che gli favella con entusiasmo, come illuminato dal suo pensiero, dalla gioia che è in lui. E questo terzo Re veste una clamide frangiata e ricamata a rose e a stelle negli orli; e porta un vaso con il coperchio che pare il colmo d'una corba di frutta. Tutto il resto della composizione fu distrutto: come nella

Fig. 80 — Roma, Santa Maria Maggiore. Frammenti del *Presepe*. Arnolfo di Cambio.

Fig. 81 — Roma, Santa Maria Maggiore. Frammenti del *Presepe*. Arnolfo di Cambio.

Natività di fra' Guglielmo a Pistoia, il bue e l'asino dovevano sporger la testa sul fanciullo divino in grembo di Maria; presso al gruppo doveva esservi almeno un angiolo assistente, come nella rappresentazione medesima sui pulpiti descritti di Pisa, di Siena e di Pistoia, e negli altri della scuola di Nicola d'Apulia. E la presenza dei due animali che dovevano scaldare il neonato, fa pensare che alla scena dell'*Adorazione de' Magi* andasse congiunta quella dell'*Annuncio ai pastori*, così come nel pulpito di fra' Guglielmo, a San Giovanni *fuor civitas* di Pistoia, a riscontro de' Magi sono i pastori annunciati dall'angiolo.

Quest'opera grandiosa, questa composizione che può considerarsi la prima ad altorilievo dell'arte rinnovata da Nicola d' Apulia, fu eseguita probabilmente non negli ultimi tempi da Arnolfo, bensì in epoca prossima a quella del ciborio di San Paolo fuori le mura, con le statue del quale ha i maggiori riscontri. Potrebbe credersi quindi che, al tempo di Onorio IV, appena compiuto quel ciborio, Arnolfo mettesse mano al *Presepe*. La tradizione confusa e scorretta raccolta dal Vasari e inascoltata, portava quindi in sè un elemento di verità: non il III, ma il IV Onorio fece ricostruire da Arnolfo l'*oratorium Praescpis* nella basilica Liberiana.

Santa Maria Maggiore serba inoltre il frammento di un'altr'opera, che dovette essere eseguita sotto l'influsso di Arnolfo, frammento dell'arca d'un vescovo, la quale si vede in un corridoio che mette nell'atrio della basilica. Resta dell'arca soltanto la figura episcopale stesa sul letto funebre, col capo mitrato su due origlieri ornati di quadrifogli, con il corpo avvolto in un paludamento pure ricamato a trifogli e a quadrifogli dalle fibre mediane serpeggianti. Essa ha conserte le mani guantate sul petto; ed è inclinata alquanto, perchè lo spettatore potesse vederla. riposante nell'alto d'un sarcofago, sotto un arcone ogivale. Quantunque mutilata nel naso, la figura del vescovo appare poderosa e solenne, stringe le labbra forti, s'addorme come nel sonno eterno. Ne' suoi

lineamenti si notano quelle pieghe tirate delle carni, quei solchi che corrono dalle pinne del naso e dalle estremità delle labbra e dagli zigomi al mento, i quali si osservano in tante altre figure di Arnolfo; e le pieghe delle vesti sono a linee spezzate, come in Arnolfo medesimo, ma senza la sicura e pronta determinazione di lui.

Discorrendo del *Presepio* di Santa Maria Maggiore il Vasari accenna come opera di Arnolfo la sepoltura di Onorio IV, dicendola per equivoco, come abbiam visto, del terzo Onorio. Dal disegno di Francesco Gualdo, inciso dal Ciaconio,[1] si vede come il sepolcro fosse composto da un alto basamento a musaico con gli stemmi del Pontefice, ch'era di casa Savelli, e dal sarcofago, sul quale posava distesa la figura del Pontefice. Due alte colonne chiudevano il basamento, il sarcofago e la figura; sui loro capitelli s'impostava un arco gotico trilobato e s'innalzavano due cuspidette. Sul fondo dell'arco, erano infissi tre medaglioni, il primo con una corona di spiche, il secondo con la imagine di San Pietro, il terzo con quella del defunto Pontefice. Questi tondi con leggende gotiche, così bene disposti sotto i tre lobi dell'arcata, sono un nuovo segno dello studio e dell'adattamento dell'antico ai monumenti gotici, come seppe fare Arnolfo. Della sepoltura di Onorio non resta più se non la figura del Pontefice, trasportata dalla basilica Vaticana, al tempo di Paolo III, in Santa Maria d'Aracoeli, sull'arca fregiata degli stemmi de' Savelli e degli Aldobrandeschi, nella cappella di San Francesco, la quale fu guasta nell'anno 1727, durante il pontificato di Benedetto XIII, « mal sofferendosi la deformità delle mura in molti luoghi scrostate, la rozzezza delle dipinture ormai consunte ».[2] Allora « tutto fu rovinato, alla sola riserva di due depositi, spogliati però di varj orna-

---

[1] Op. cit., t. II, pag. 253.

[2] P. Daniello Papebrochio, *Conat. historico-cronologicus*, parte I, pag. 205; P. F. Casimiro Romano, *Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria in Aracoeli di Roma*, 1736, pag. 109 e seg.; e G. B. De Rossi, *I musaici di Roma*.

menti ».[1] Uno de' due è appunto quello dove si vede, sull'arca della madre sua, la figura del pontefice Onorio, assai guasta, ma con caratteri arnolfiani, e scolpito, secondo P. Daniele Papebrochio, l'anno 1288;[2] l'altro rimpetto, composto di diversi frammenti, serba, in una nicchietta, una piccola *Madonna col Bambino,* pure con caratteri proprî del sommo scultore. E che questi lavorasse per i Savelli potrebbesi anche supporre osservando all'esterno della basilica, al sommo di una lesena, uno stemma di quella potentissima famiglia, sorretto da una testa studiata dall' antico, come solo Arnolfo sapeva a' suoi tempi.

Iciborî di San Paolo fuori le mura e di Santa Cecilia, come la sepoltura di Onorio IV, servirono d'esempio ai Cosmati. Due altri ciborî, quello di Santa Maria in Cosmedin e l'altro di San Giovanni Laterano, foggiati sugli esemplari di Arnolfo, sono opera di maestro Deodato, che si arrese alla forma importata in Roma, attenendosi nel primo probabilmente a un disegno assai semplice di Pietro Cavallini;[3] gareggiando nel secondo con la ricchezza decorativa dei due ciborî di San Paolo e di Santa Cecilia. Nella navata a destra di San Giovanni Laterano vedesi in una nicchia, sul fondo a stelle dorate, *San Giovanni* che presenta un vescovo offerente al Redentore il ciborio alto e stretto, con cuspidi laterali, ed una nel mezzo altissima, dietro al timpano anteriore. Quella figura ci dà modo di ricostruire idealmente il ciborio più volte rifatto. Sulla trabeazione, in luogo delle pitture che oggi si vedono, erano lastre marmoree con archi gotici binati e lobati entro uno maggiore, tutte lucenti di stelle d'oro a musaico. Tali lastre si scorgono nella navata destra e nel chiostro della basilica, insieme con quella già citata, che doveva vedersi sulla faccia anteriore, a nicchia, col vescovo

---

[1] Papebrochio, op. e loc. cit.

[2] Egli scrive: « Anno MCCLXXXVIII sculpta et jussu Pauli III ad basilicam Aracoeli translata »; P. Daniello, loc. cit.

[3] Vedi vol. III, pag. 888.

offerente. Agli angoli dell'antico ciborio si ergevano, sotto cuspidi, due figure, imitate in parte nel nuovo (fig. 82-83). Su d'ogni faccia, un timpano con rose traforate nel mezzo, con foglie rampanti nel contorno, uno con la scritta:

MACR . FECIT
DEODAT . HOC OPVS.[1]

I frammenti dei timpani giacciono pure nel chiostro di San Giovanni Laterano insieme con le basi delle cuspidi e le cuspidi stesse; e nell'altare moderno del ciborio s'incastrano le figure de'Santi Pietro e Paolo, resti di quello antico, che mostrano chiaramente come Deodato fosse scolaro di Arnolfo. Il ciborio fu eseguito al tempo di Clemente V, del quale vedesi ripetuto lo stemma sopra uno de'timpani.[2]

Nè questo solo ci resta a San Giovanni Laterano a prova dell'influsso di Arnolfo nell'arte cosmatesca, che servì a fasciare come di arabi drappi i monumenti dello scultore toscano. Vi è il frammento di un *ex voto* papale, e cioè la figura supposta di Niccolò IV, invece di Bonifacio IX, ginocchioni,[3] tarda opera, di fattura materiale e grossa, nonostante la fatica dell'autore nel lisciare le carni. Vuolsi che il Papa si vedesse inginocchiato innanzi alle statue (opera di tempo anteriore) dei Santi Pietro e Paolo (fig. 84, 85), le quali sono nel chiostro annesso alla basilica.[4] Certo è che esse sono ispirate all'arte d'Arnolfo, e mostrano d'essere l'opera d'un rude e vecchio maestro romanico, che dall'arte classica prende a prestito nuove vesti per presentarsi ringiovanito. Ma più

---

[1] Il De Rossi, nella citata *Raccolta di iscrizioni*, crede che l'epigrafe fosse incisa nel 1297 sul timpano acuminato del tabernacolo sopra l'altare di Santa Maria Maddalena; ma invece il timpano è chiaramente quello del ciborio.

[2] Vedi vol. III, pag. 894, fig. 791. Vero è che sopra uno dei timpani una volta sta lo stemma de' Colonna, ma ripetuto più volte è l'altro papale. Forse i cardinali Egidio o Giovanni Colonna contribuirono alla costruzione del ciborio.

[3] Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen âge*, Paris, 1877, suppone che il timpano servisse per l'edicola o il tabernacolo della cappella della Maddalena.

[4] Id., *Le Latran*, ecc., pag. 186.

Fig. 82 — Roma, San Giovanni Laterano. Particolare del Ciborio.

Fig. 83 — Roma, San Giovanni Laterano. Particolare del Ciborio.

Fig. 84 — Roma, San Giovanni Laterano. Andito
Statua di San Paolo.

Fig. 85 — Roma, San Giovanni Laterano. Andito.
Statua di San Pietro.

di tutto s'avvicina ad Arnolfo, tanto da far pensare che sia stato eseguito sotto gli occhi del maestro stesso, un altorilievo, che è pure nel chiostro della medesima basilica, rappresentante la cerimonia della ordinazione di un chierico (fig. 86, 87, 88), secondo le norme dei *Sacramentarî*: un vescovo legge sul capo del chierico la formula della consacrazione; altri chierici recan fiaccole, l'aspersorio, il turibolo, la mitra e il pastorale. La rappresentazione è così viva, così naturalistica che

Fig. 86 — Roma, San Giovanni Laterano. Chiostro. Frammento (Fotografia Moscioni).

sorprende, specialmente nel chierico che gonfia le gote per soffiare sulle braci del turibolo.

Come ne' nuovi ciborî, così ne' monumenti sepolcrali dei marmorari romani la imitazione da Arnolfo è evidente. La figura distesa del cardinale Bernardo Caracciolo († 1261), eseguita prima della venuta dello scultore toscano a Roma, basta a dimostrarci lo stato della scultura iconica in questa città. Si vede a San Giovanni Laterano, coi paludamenti a pieghe diritte, tirate a stento, a rilievo basso e affaticato. Gli altri monumenti, come il sepolcro di Guglielmo Durante, vescovo di Mende († 1299), a Santa Maria sopra Minerva, di Gonsalvo di Roderigo, vescovo di Albano († 1299), in Santa Maria Maggiore (figure 89, 90), del cappellano papale Stefano

Fig. 87 — Roma, San Giovanni Laterano. Chiostro. Particolare del frammento suddetto

Fig. 88 — Roma. San Giovanni Laterano. Chiostro. Particolare del frammento suddetto.

Fig. 89 — Roma, Santa Maria Maggiore. Particolare del sepolcro del vescovo Gonsalvo. Giovanni di Cosma.

Fig. 90 — Roma, Santa Maria Maggiore. Particolare del sepolcro del vescovo Gonsalvo. Giovanni di Cosma.

de' Surdi, a Santa Balbina,[1] sono l'opera di Giovanni di maestro Cosma, cittadino romano, che dimostra di attenersi ai modelli di Arnolfo.[2] I monumenti sono in generale composti di un'edicola terminata ad arco trilobato, sorretto da colonne drizzate sur un basamento. A Santa Balbina, le forme della figura stesa, alquanto inclinata, sul sarcofago, sono lisce, allungate, con pieghe triangolari poco sporgenti, e fan comprendere come l'artista fosse più uso a incidere che a far di rilievo. Il tipo dei monumenti di Arnolfo rimane innanzi agli occhi de' Cosmati, che lo ripeterono a Santa Maria d'Aracoeli per il cardinale Matteo d'Acquasparta († 1302),[3] e certamente anche nella basilica inferiore di San Francesco d'Assisi, nel sepolcro del cardinal Napoleone Orsini (fig. 91, 92), tutto proprio dell'arte di Giovanni di Cosma. Di un altro maestro cosmatesco, che esagera le forme dei suoi compagni d'arte, è il monumento della basilica Assisiate, conosciuto comunemente per quello della Regina di Cipro (fig. 93): qui gli angioli che stirano le cortine si presentano in atteggiamenti sgangherati, e anche le figurette del basso hanno vesti che cadono oblique. La cella mortuaria non ha più la cortina pendente in simmetriche pieghe dalle pareti, come più di sovente la vollero Arnolfo e Giovanni di Cosma, ma un coperchio, e nel davanti, le cortine stese e sollevate dagli angioli.[4] In questo potrebbe riconoscersi un progresso nell'architettura de' monumenti funerarî, la tendenza a dare forma intera alle cose: la camera mortuaria per le salme dei defunti disposte sugli avelli non era più semplice-

---

[1] G. De Rossi, *I musaici di Roma*, Roma, Spithöver.

[2] Strzygowski, *Cimabue und Rom* (Wien, 1888), ritiene che Giovanni di Cosma accompagnasse Cimabue in Assisi con Rossuti e Cavallini; Boito, *Architettura nel medio evo in Roma*, Milano, 1880, s'accorse che Giovanni di Cosma approfittò degli esempi di Arnolfo.

[3] Il monumento non ha data, ma il P. Casimiro (op. cit.) afferma che è del cardinal d'Acquasparta († 1302).

[4] Anche due angeli, che sono nel prospetto della chiesa di Sant'Alessio in Roma, provengono probabilmente da un altro monumento di marmorari, tardi seguaci o imitatori di Arnolfo.

mente a tre pareti, senza soffitto e senza la cortina che le chiudeva davanti. Tal forma, nel grado di svilpppo che dimostra, ci fa classificare, dopo le tombe indicate, questa che fu

Fig. 91 — Assisi, Basilica inferiore di San Francesco. Tomba del card. Napoleone Orsini.

creduta della Regina di Cipro e persino della prima moglie di Federico II.[1]

* * *

Recatosi verso il 1294 a Firenze, Arnolfo vi portò l'arte sua, germogliata in Toscana sotto l'influsso di Nicola di Apulia, cresciuta a Roma tra gli esemplari dell'antichità

[1] Frattini, *Storia della basilica e del convento di San Francesco in Assisi*, Prato, 1882.

Fig. 92 — Assisi, Basilica inferiore di San Francesco.
Particolare della tomba suddetta.

Fig. 93 — Assisi, Basilica inferiore di San Francesco.
Monumento detto della Regina di Cipro.

classica. Da Roma recò a Firenze l'ultimo fiore dell'arte dei Cosmati, che aveva aggiunto all'arte sua lo splendore musivo.[1] Fondata la chiesa di Santa Croce, si preparò a fare il disegno della cattedrale di Santa Reparata, detta poi di Santa Maria del Fiore, che fu iniziata solennemente nel 1296,[2] come attesta la iscrizione:

ANNIS · MILLENIS · CENTVM · BIS · OCTO · NOGENIS
VENIT · LEGATVS · ROMA · BONITATE · DOTATVS
QVI · LAPIDEM · FIXIT · FVNDO · SIMVL · ET · BENEDIXIT
PRESVLE · FRANCISCO · GESTANTI · PONTIFICATVM,
ISTVD · AB · ARNVLFO · TEMPLVM · FVIT · EDIFICATVM
HOC · OPVS · INSIGNE · DECORANS · FLORENTIA ; DIGNE
REGINE · CELI · CONSTRVXIT · MENTE · FIDELI -
QVAM · TV · VIRGO · PIA · SEMPER · DEFENDE · MARIA

Nel 1298, il Comune di Firenze decretò la fabbrica del palazzo de' Priori, affidata ad Arnolfo,[3] il quale nel 1300, il 1° d'aprile, ebbe un privilegio dalla repubblica fiorentina. Così suona il documento: *Consilium centum virorum populi Florentini ... Visa et diligenter examinata quadam petitione dominis Prioribus artium et Vexillifero iustitie populi Florentini, per magistrum Arnolphum de Colle filium olim Cambii super infrascriptis porrecta et facta: et considerato quod idem Magister Arnolfus de Colle, filius olim Cambii, est capudmagister laborerii et operis ecclesie Beate Reparate majoris ecclesie fiorentine et quod ipse est famosior magister et magis expertus in haedificationibus ecclesiarum aliquo alio*

---

[1] Nel Museo dell'opera di Santa Maria del Fiore vi sono de' frammenti trovati nell'antica facciata della cattedrale, cert opera de' Cosmati, che dovettero seguire Arnolfo a Firenze. Si vedono riprodotti da Luigi Del Moro *La Facciata di Santa Maria del Fiore* (Illustrazione storica e artistica. Firenze, Ferroni. 1888).

[2] Il Milanesi (vol. I delle *Vite*, ed. Sansoni. pag. 291) ritiene che il 1296 fosse l'anno in cui si gettò la prima pietra della cattedrale. E si ha il 1296, punteggiando, come vuole il Milanesi, il primo verso in modo che il *bis* si unisca a *octo nogenis*

[3] Gaye, *Carteggio*, I, pag. 445-46 e 490; Moisè, *Illustrazione del palazzo dei Priori*, 1843; Del Migliore, *Firenze illustrata*, I, 1684.

qui in vicinis partibus cognoscatur, et quod per ipsius industriam experientiam et ingenium, comune et populus Florentie, ex magnifico et visibili principio dicti operis, ecclesie iamdicte inchoati per ipsum magistrum Arnolphum habere sperat venustius et honorabilius templum aliquo alio quod sit in partibus Tuscie...

Riservandoci di trattare di Arnolfo architetto in un prossimo volume, ci restringiamo ora a studiare se a lui possano ascriversi sculture in Firenze, le quali permettano di riconoscere nell'architetto di Santa Maria del Fiore lo scultore di Roma. Appartengono alla sua maniera la grande *Madonna* del Museo dell'opera di Santa Maria del Fiore e la statua di Bonifacio VIII in quella cattedrale. La grande *Madonna* (fig. 94, 95) ha un'attinenza evidente con quella che adorna il pulpito di Siena, ma è più classica, e invece di « riprendere la tradizione della grande epoca gotica »,[1] si adatta sempre più alle forme dell'antichità. Niun fiorentino della fine del XIV secolo, al quale si vorrebbe attribuire, avrebbe potuto dare alla Vergine tanta maestà, al fanciullo divino tanto imperio. Questi, con il braccio destro fasciato dal pallio, alza la mano per benedire; e la Vergine coronata lo presenta come Re delle genti. Classiche, ampie, sono le pieghe del manto della Vergine, quali sogliamo vedere in Arnolfo; le maniche della tunica di lei hanno un'orlatura all'antica con gemme quadre e romboidali; tra i riccioli del Bambino si notano le file di puntolini di trapano usati da quel maestro. Del resto, in tutto il Trecento fiorentino nessuna figura può trovarsi a riscontro di questo gruppo romanamente concepito, per esser messo su un altare o sul frontone d'una cattedrale.[2] Solo il discepolo di Nicola di Apulia, lo scultore della statua di Carlo I d'Angiò e del *San Pietro* in Vaticano, poteva creare un'opera

---

[1] REYMOND, op. cit., I, pag. 181.

[2] Che il gruppo sia stato eseguito per essere collocato in alto può anche ritenersi osservando che gli occhi delle figure furono fatti di smalto per accentuarne l'effetto.

Fig. 94 — Firenze, Museo dell'Opera. Madonna
già sulla porta principale di Santa Maria del Fiore. Arnolfo di Cambio
(Fotografia Alinari).

Fig. 95 — Firenze, Museo dell'Opera. Madonna
già sulla porta principale di Santa Maria del Fiore. Arnolfo di Cambio.

così monumentale. La Madonna d'Orsammichele, già nel tabernacolo dell'Arte dei medici, l'altra di Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, sul timpano della porta de' Canonici nel duomo di Firenze, bastano a dimostrare il contrasto tra l'arte classica della scuola di Nicola d'Apulia e quella elegante, raffinata, goticizzante dei contemporanei di Nicola d'Arezzo.[1] Il Bambino benedicente, coperto dal pallio, si ritrova appunto in un periodo prossimo all'arte derivata direttamente da Nicola d'Apulia, esempio il *Divin Fanciullo* di un povero scalpellino, Paolo di m° Giovanni, in un Madonnone coi Santi Pietro e Paolo (fig. 96, 97, 98) eseguito per la porta Romana di Firenze, nel 1328.

Contemporaneamente Arnolfo dovette pensare a eseguire la statua del pontefice Bonifacio VIII (fig. 99), che inaugurò la cattedrale di Santa Reparata per mandato a Pietro Valeriano da Piperno, da lui creato cardinale. Secondo l'uso già invalso di collocare nelle cattedrali le statue dei Pontefici che le avevano fondate, si volle eretta la statua di Bonifacio VIII che il Vasari assegna ad Andrea Pisano. Ma Arnolfo non la eseguì di sua mano, scorgendosi nel simulacro di materiale fattura quella di un imitatore del maestro: grossi sono i lineamenti della testa, il collo mal modellato e piantato, le pieghe del piviale come costole, alcuni addentramenti delle pieghe stesse come lunghi punti ammirativi rovesciati, schiacciata la manica destra: tutto schematico. Sembra che lo scultore si sia servito del disegno già tracciato per una pietra tombale, o per la figura supina del Pontefice sul sepolcro, tanto è rigida la figura e stilizzato il paludamento. In ogni

[1] Nel *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo* (Firenze. 1904) la *Madonna* viene attribuita addirittura a Niccolò di Pietro Lamberti; e l'attribuzione viene dimostrata da un documento dell'Arch. dell'opera del Duomo, relativo al pagamento fatto a Niccolò di Pietro per una *Madonna col Bambino*. Basta confrontare tutta l'opera di Niccolò Lamberti con la *Madonna* da noi assegnata ad Arnolfo, per accorgerci che il documento suddetto, con la data 11 luglio 1396, non può riferirsi a questa.

Fig. 96 — Firenze, Museo Nazionale.
Statua prov. da Porta Romana, op. di Paolo di m. Giovanni.

Fig. 97 — Firenze, Museo Nazionale.
Statua prov. da Porta Romana, op. di Paolo di m. Giovanni.

Fig. 98 — Firenze, Museo Nazionale.
Statua prov. da Porta Romana, op. di Paolo di m. Giovanni.

modo, se anche la statua non fu eseguita da Arnolfo, serba in molti particolari le tracce del suo influsso.

Al maestro è attribuita una statuetta di vescovo (fig. 100),

Fig. 99 — Firenze, Santa Reparata. Bonifacio VIII. Scuola di Arnolfo di Cambio.

San Podio, che è nella sagrestia di Santa Maria del Fiore. Essa ha realmente dei rapporti con l'arte arnolfiana, nelle increspature della faccia, nell'indicazione dell'ugola, nel classico drappeggiamento. E pure ricorda Arnolfo il bassori-

Fig. 100 — Firenze, Santa Maria del Fiore. San Podio vescovo.
Arnolfo di Cambio (?)

lievo delle *Tre Marie al Sepolcro,* ora nel Museo dell'opera di Santa Croce,[1] con l'angiolo dalla stola ad *oculi,* secondo il costume consolare che Nicola primamente dette all'angiolo del pergamo del battistero di Pisa, e che Arnolfo poi conservò in quello del piedistallo del ciborio di Santa Cecilia. Infine dell'influsso di Arnolfo in Firenze, più tardi, testimonia l'angiolo, ora portacandelabro, già portatorciera, di quel Battistero che pare un antico camillo per la stola

Fig. 101 — Pistoia, Abside di Santa Maria Nuova. Cornicione di m. Bono.

cadente dal braccio destro: reca l'iscrizione: M . CCC . XX JOHES . IACOBI DE FLORA | ME FECIT.

Quale fosse lo stato della scultura a Firenze, quando Arnolfo vi dette impulsi nuovi e potenti, può scorgersi da alcune mensolette figurate di maestro Bono fiorentino (fig. 101), le quali si vedono nel cornicione dell'abside di Santa Maria Nuova in fondo al Corso di Pistoia. La iscrizione scolpita nella gola così suona: † A[*nn*]O MCCLXVI T[*em*]P[*o*]R[*e*] PARISII

[1] Cfr. SWARZENSKI in *Zeitschrift fur bildende Kunst,* 1904, I.

PAGNI ET SIMONIS · MAGIS[*t*]ER BON[*us*] FEC[*it*]. Al tempo dunque degli operai preposti all'opera o fabbriceria di Santa Maria Nuova, maestro Bono fece quelle mensolette anche con teste ridenti, le quali ne richiamano altre de' capitelli del campanile di Badia, ora nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 102, 103, 104). Lavorava a Pistoia nel 1270, come si apprende da un'altra iscrizione della chiesa di San Salvatore in via Torre di Catilina.[1] Le mensolette di maestro Bono, i capitelli del Museo Nazionale, anche posteriore un gruppo frammentario di cavalieri che fanno pace tra loro, nella collezione Franchetti a Firenze (fig. 105), sono l'ultima espressione dell'arte romanica, quando già la scuola di Nicola era in fiore, e diffondevasi da Pisa per la Toscana, per l'Emilia, per l'Umbria.

Nel 1300 il papa Bonifacio VIII dovette pensare all'ornamento dell'altare, cadente per vecchiaia, che conteneva le reliquie del santo martire di cui portava il nome. Chiamato dal Pontefice a innalzare un tabernacolo sull'altare, Arnolfo lo figurò nel davanti con due portelle socchiuse, come in antico si usava di figurare le celle mortuarie; e intorno vi dispose quattro colonne di marmo pario sostenenti una volta limitata e coperta da cuspidette, le quali parvero opera tedesca al Ciampini,[2] che pure descrivendo il ciborio ricordò come Arnolfo ne fosse stato l'architetto (fig. 106). Sull'altare del Santo, il Pontefice fece inoltre eseguire il proprio sepolcro, così che il sacerdote, nel celebrare la messa, si trovava di fronte al tumulo del Papa. Il Ciampini fornì pure il disegno della sepoltura: il sarcofago, con le armi gentilizie de' Caetani, sul quale ricadeva la coltre funebre, la cella mortuaria aperta con la figura del Pontefice disteso, il musaico

---

[1] L'iscrizione, comunicataci gentilmente dal dott. Peleo Bacci, così dice: † ANNO MILLENO BIS | CENTV*m* SEPTVAGENO | HOC PERFECI OPVS QVI FERT*ur* NO*m*I*n*E BON*us* | PRESTABANT OPERI IACO BVS SCORCIONE VOCAT*us* | ET BENVENVTI IOH*ann*ES | QVOS DEVS OM*n*ES | SALVATOR LENIS N VLLIS VELIT ANGERE | PENIS · AMEN.

[2] CIAMPINI, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis*, pag. 64.

con la Vergine e il Bambino in un clipeo, ed i Santi Pietro e Paolo in atto di assisterlo, San Pietro anzi di proteggerlo e raccomandarlo alla divina Madre.[1] Certo che nel 1300 l'altare e la tomba dovettero essere compiuti, poichè, nel 1301, Bonifacio VIII prescrisse che il suo cadavere fosse collocato

Fig. 102 — Firenze, Museo Nazionale. Capitello già nel campanile di Badia

nel sepolcro che aveva ordinato, e veduto lavorare e finire l'anno precedente.[2] Nel sacello, tanto il Vasari,[3] che il Ciampini[4] lessero il nome di Arnolfo; e l'iscrizione che lo ricor-

[1] Il Grimaldi (Bibl. Vat. Barb. lat. 2733. XXXIV, 5) attribuisce il musaico a Jacopo Torriti.

[2] Cancellieri. *De secretariis novae basilicae Vaticanae*. lib. II, pag. 1213 e seg.; Dionigi *Sacr. Vaticanae basilicae cryptarum monumenta*, pag. 127; *Bullarium Vaticanum*, t. I, pag. 237 e 239.

[3] Op. cit., I, pag. 278.

[4] Il Ciampini trascrisse il passo relativo dal Grimaldi (cod. Barberiniano), XXXIV, pag. 49, fasc. 1°, disegno colorato 50, fasc. 7°, 8°).

Figg. 103 e 104 — Firenze, Museo Nazionale. Capitelli già nel campanile di Badia.

Fig. 105 — Firenze, Collezione Franchetti
(Fotografia Alinari).

dava fu trascritta nella citata raccolta epigrafica della fine del secolo XVI, pubblicata dal De Rossi, così:

† HOC OPVS FE
CIT ARNOLPHVS
ARCHITECTVS.

Il Frey, sospettando fantastica l'epigrafe che quella raccolta confermava per vera, suppose che due Arnolfi contem-

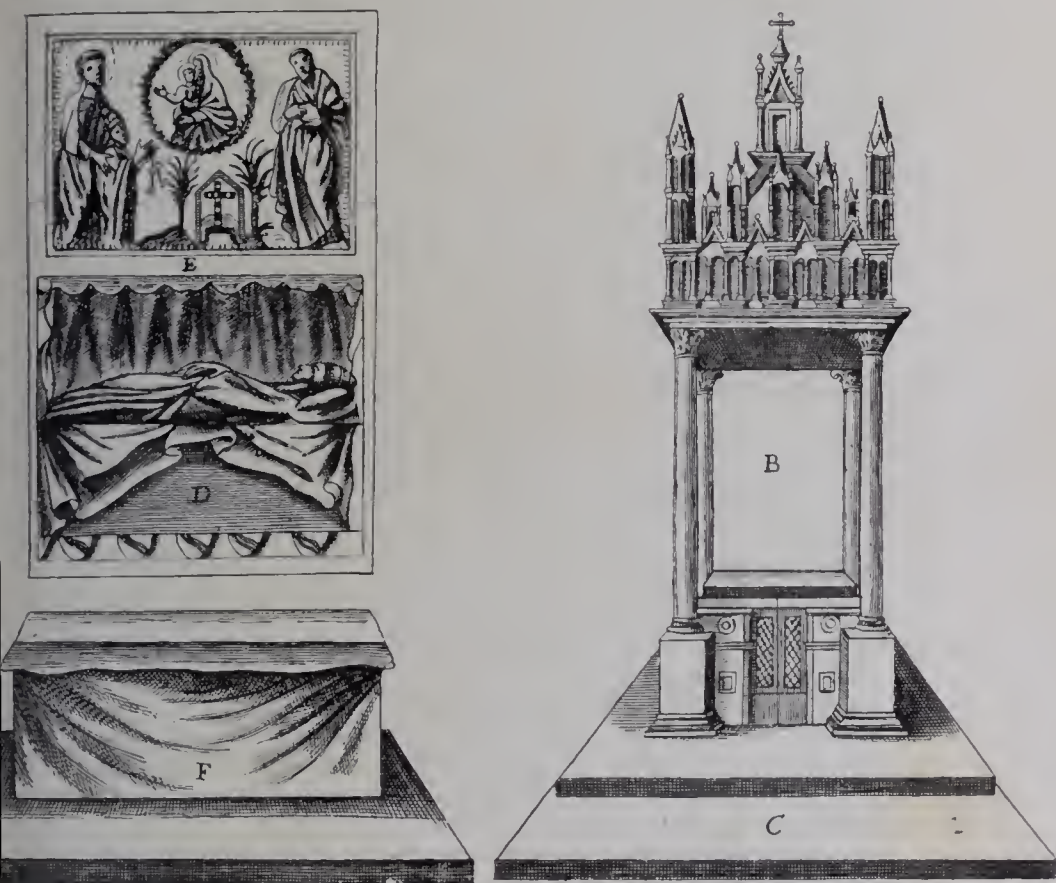



Fig. 106 — Roma, San Pietro. Altare di San Bonifacio e tomba di Bonifacio VIII (Dal Ciampini).

poraneamente esistessero; l'uno, il costruttore di Santa Maria del Fiore, nato a Colle di Valdelsa; l'altro, lo scultore detto nella lettera di Carlo I d'Angiò ai Perugini: *Magister Ar-*

nulphus de Florentia.[1] Ma la scoperta di quell'antica copia dell'epigrafe dove Arnolfo s'intitola architetto, toglie valore alla indicazione fatta a Lagopesole dal cancelliere di Carlo I d'Angiò. Del resto, le date non contrastano fra loro, e poteva bene Arnolfo, con l'aiuto de' marmorari romani suoi seguaci, venuto a Roma nel corso dell'anno 1300, soddisfare il desiderio di papa Bonifacio VIII. Che la tomba sia stata eseguita mentre il Pontefice era in vita, può ritenersi, oltre che pei documenti, anche per l'esame della statua papale (fig. 107), incompiuta nella parte orbitale, con le palpebre appena divise da un segno, come da un solco, senza che niuna forma sia determinata in quella parte della massa marmorea appena sbozzata; mentre fu eseguito con grande cura tutto il resto, le piegoline del camice, la tiara, le pantofole a ricamo, la coltre mortuaria ornata degli stemmi papali. Oltre questa statua, nelle Grotte Vaticane si conservano tre piccoli frammenti del tabernacolo (n. 163), uno della cortina della tomba (n. 185) e anche un busto ad altorilievo del papa (fig. 108), che non appare nel disegno del Ciampini, ma che dovette adornare il sacello vaticano, e fu certo eseguito sotto la direzione d'Arnolfo.[2]

È poi probabile che due angioli, i quali si trovano nelle Grotte Vaticane (fig. 109, 110), in atto di stendere le cortine di un letto funerale, fossero già l'uno a capo e l'altro a' piedi della figurata salma di Bonifacio VIII. Dietro i due angioli correva la cornice della stanza funebre con cortina appesa a festoni, ornata in alto da una striscia di musaico, cadente più in giù, come una tappezzeria a simmetrici piegoni.[3] Gli

---

[1] C. Frey, *Arnolfo di Cambio architetto è da identificarsi con lo scultore Arnolfo fiorentino?* in *Miscellanea storica della Valdelsa*, anno I, fasc. I; vedi anche Frey, *Sitzungsberichte* dell'Accademia di Berlino, 1883, pag. 699 e seg.; Müntz, *Mél. de l'éc. fr.*, 1881, pag. 118; Frothingham, *American Journal*, 1883, pag. 54.

[2] Il busto ha il n. 25: le dita delle mani sono rifatte in gran parte, e così le chiavi nella parte superiore. Il Grimaldi (op. cit., a c. 8 v.) riporta il disegno del busto a bassorilievo, come « *statua Bonifacii VIII quae erat in eius sacello ad vivum expressa* ».

[3] I due angioli hanno appresso segnato il n. 58 ed una scritta che li dice pro-

Fig. 107 — Roma, Grotte Vaticane. Tomba di Bonifacio VIII. Arnolfo di Cambio (Fotografia Moscioni).

Fig. 108 — Roma, Grotte Vaticane. Bonifacio VIII, già nel sacello di San Bonifacio
Arnolfo di Cambio.

Fig. 109 — Roma, Grotte Vaticane. Frammento della tomba di Bonifacio VIII.
Arnolfo di Cambio.

Fig. 110 — Roma, Grotte Vaticane. Frammento della tomba di Bonifacio VIII
Arnolfo di Cambio.

angioli ai lati la tenevano sollevata. Che siano un frammento d'un grande monumento sepolcrale di Arnolfo niuno dubiterà, osservando il rompersi delle pieghe sulla manica dell'angiolo a destra, i suoi capelli ondeggianti a bioccoli limitati da fila di punti di trapano, e altri particolari già più volte indicati nell'analisi delle opere arnolfiane. La testa dell'angiolo di destra è così classica che a niuno de' seguaci di Arnolfo potrebbe attribuirsi: è l'opera d'un precursore potente, che si è impadronito dell'antico, e non lo riproduce freddamente, anzi gli dà un chiaroscuro tutto suo.

Compiuto il monumento di Bonifacio VIII in San Pietro, Arnolfo tornò a Firenze, a continuar l'opera di Santa Maria del Fiore, e a rinnovare, con la potenza del suo genio, l'arte fiorentina. Ma ben presto, l'8 di marzo 1302, secondo le ricerche del Frey,[1] venne meno il grande scultore e architetto, il maestro caro a Carlo I d'Angiò ed ai romani Pontefici, desiderato dai Perugini quando ancora Giovanni Pisano lavorava alla fonte di Piazza. Morì lasciando un'orma eterna, facendo sorgere come per incanto, in un breve corso d'anni, Santa Croce, Santa Maria del Fiore e il Palazzo Vecchio di Firenze. La scultura iconica ebbe da lui il maggiore sviluppo, l'architettura nuovi fondamenti.

* * *

Giovanni Pisano, il grande figlio di Nicola d'Apulia, doveva esser giovanissimo quando, alla fine di settembre del 1265, fu stipulata a Pisa la convenzione per il pergamo di Siena, al quale egli, insieme con Arnolfo e Lapo, discepoli

---

venienti dal sepolcro di Niccolò V. Ma certo appartennero al monumento di Bonifacio VIII. Nel disegno del Ciampini da noi riprodotto non si scorgono chiaramente ai lati della figura distesa di questo Pontefice, ma bene si distinguono in un altro disegno del Grimaldi (in *Veteris Vaticanae Basilicae Diagrammatum*, pag. 29. Arch. capitolare di S. Pietro).

[1] Frey, *Ueber des Todesjahr des Arnolfo di Cambio*, in *Berichten der Kgl. preuss. Akad. d. Wiss.*, 1883, pag. 699 e seg. Già Cesare Guasti aveva dubitato che il 1310 fosse la data della morte di Arnolfo (cfr. l'articolo: *Arnolfo quando è morto?* in *Rassegna Nazionale*, 1881).

di suo padre, poteva cooperare: ... *et salvo et intelecto si Johannes filius ipsius magistri Niccholi venerit et de voluntate ipsius magistri in praedicto opere laborare voluerit, quod ipsum ibi stare et laborare promittet et patietur, et pro singulo die, quo in ipso opere laborabit, dabit et solvet ei, vel dari et solvi faciet ipsi magistro Niccholo pro salario et mercede suprascripti laboris suprascripti sui filii sol. quattuor den. pisan. minut.*[1] Il compenso quotidiano di sei soldi ad Arnolfo e a Lapo, di quattro a Giovanni, convenuto nel contratto con fra' Melano operaio del Duomo di Siena, ci fa pensare come il figlio di Nicola a quel tempo fosse considerato da meno de' suoi compagni d'arte.

Oltre che a Siena, dovette collaborare col padre nella prima corona d'archi del Battistero pisano. Quando fra' Melano si recò a Pisa, il 29 settembre 1265, per stipulare il contratto per il pergamo senese, trovò Nicola nel Battistero pisano, e quivi furono accordati i patti tra loro. Tra gli altri, quello che dava facoltà a Nicola di assentarsi talvolta per consigliare i lavori nel Duomo e nel battistero di Pisa: *salvo quod annuatim dictus magister Niccolus, pro factis operis Sancte Marie maioris ecclesie Pisane et ecclesie Sancti Johannis Batiste ad consiliandum ipsa opera, et etiam pro suis ipsius magistri Niccholi factis propriis, non capiendo aliud opus ad faciendum, Pisis reddire et venire liceat, usque ad quator vices, stando et morando diebus quindecim tantum pro qualibet vice, quando de Senis Pisas reddiret predictis de causis ut dictum est; non computatis diebus eundi et reddendi.*[2] E che l'artista si assentasse, mentre accudiva all'opera del pergamo, vien dimostrato da una quietanza da lui rilasciata in Pisa a due mercanti senesi il 16 luglio 1267.[3]

Ora, per il Battistero di Pisa, Nicola, dopo aver condotto a termine il pulpito, non aveva più da occuparsi se non a

[1] MILANESI, *Documenti sanesi*, I, 147.
[2] Op. sudd., I, 146.
[3] Ibid., pag. 150.

continuare la decorazione della prima corona d'archi del Battistero medesimo,[1] dove il gotico primitivo s'innesta alle po-

[1] Il SUPINO (*Arte pisana*, ecc.) contrasta alla nostra opinione che Nicola d'Apulia sia stato l'autore degli archi tondi e de' busti potenti nel primo ordine del Battistero pisano. pure riconoscendo quei busti finanche superiori all'arte di Nicola. La grande stima, ch'egli ne fa, doveva indurlo a chiedere: se tra i seguaci di Nicola vi sia stato alcuno degno di gareggiare col maestro e di vincerlo, se quell'energia primitiva abbia avuto riscontro in seguito. E avrebbe risposto che lo stesso Giovanni, il gran figlio di Nicola, allunga le teste, le restringe e le curva; e che tutti gli altri scultori della scuola sono sempre più presi dalla lue gotica. Ma v'è una data nell'edificio, un'iscrizione infissa sopra il piano d'imposta degli archi: *anno Domini mcclxxviii edificata fuit de novo*. Rohault de Fleury suppose che queste parole accennassero a una semplice modificazione delle forme esterne o terminali dell'edificio; il Supino invece ritiene che si riferiscano a un mutamento avvenuto non esclusivamente nella parte costruttiva superiore, e quindi che la decorazione del primo giro ad archi non possa aver avuto origine se non dopo il mutamento sostanziale. cominciato nel 1278, della struttura di tutto l'edificio. Ora, tenendo in conto che la iscrizione sta sopra questo giro d'archetti, e che questi sono di tale robusta natura. quale appena si ritrova nel gotico primitivo, e in quello speciale delle Puglie, le ragioni del Supino non sembrano convincenti Notisi che la iscrizione citata si trova incisa nel muro della galleria superiore interna, che occupa un posto al disopra del piano su cui poggiano le colonne del primo piano esterno, e che il muro dove si trova l'iscrizione preesisteva alla iscrizione stessa e ai lavori da essa indicati. Ciò apparisce dalle finestre delle gallerie, alcune delle quali sono investite e coperte dagli archi che formano la volta a botte della galleria stessa. Tali finestre devono essere anteriori (altrimenti perchè coperte?) a quella ricostruzione, la quale dovette comprendere le volte della galleria e tutta la parte superiore del Battistero. cioè tutta la cupola che, dalla forma di piramide tronca, simile a quella della chiesa di San Sepolcro, venne ad assumere l'altra forma presente. L'iscrizione fu incisa nel muro, forse al disotto del punto dal quale realmente cominciò la ricostruzione, perchè fosse in luogo visibile a tutti, e indicasse i lavori radicali apportati alla cupola.

Questi lavori dovettero partire dal di sopra del piano degli archi, al congiungimento dei quali si trovano le teste da noi ascritte a Nicola d'Apulia; e dovette implicare solo i piani superiori, dal punto dove si staccano le cuspidi e gli ornati gotici.

La cupola esterna attuale a calotta sferica presenta inoltre tutto all'ingiro finestre bifore aperte negli spicchi, le quali sono visibili soltanto internamente, perchè si trovano nello spazio vuoto tra la cupola esterna e la piramide interna. Queste finestre e le loro colonnine sono arcuate, e seguono così la linea della calotta sferica: esse però sono quasi tutte chiuse, murate all'esterno e ricoperte dal tetto. Solo alcune, rimaste aperte, sono fronteggiate da un tabernacoletto che si vede sporgere dalla cupola stessa all'esterno. Queste finestre gotiche, per la maggior parte chiuse, sono certo inerenti alla costruzione che della cupola fu fatta nel 1278, nate con la cupola stessa. Anche questo ci sembra provare in certo modo che, durante il periodo nel quale si edificò *de novo* la cupola, non si poteva pensare a una decorazione quasi romanica, quale è quella degli archi con le teste e dei capitelli del primo piano che dovevano appartenere invece

derose forme romaniche. Su ogni coppia d'archi s'innalzano come dei timpani, aventi nel mezzo figure di Profeti che si disegnano dentro a un'edicola trilobata, e, sull'apice, statuette di santi. Quelle figure ne' vani interni e sulle punte di quelle ante triangolari, furono iniziate da Nicola d'Apulia e continuate dai suoi collaboratori, principalmente dal figlio Giovanni. Molte di quelle statue, guaste dal gèlo, con la superficie corrosa, divenute il substrato delle antiche, furono rifatte, ma ancora dimostrano nei loro vivissimi atteggiamenti, nelle mosse energiche con le quali si protraggono fuori da quelle finestre dei timpani, nelle teste scarmigliate, nella larga e rapida sbozzatura, l'arte dei cooperatori di Nicola d'Apulia e specialmente di Giovanni. Quegli eseguì con tutta probabilità la *Vergine col Bambino* nella cuspide che sta sull'asse della porta d'entrata del Battistero; questi i quattro *Evangelisti* nelle cuspidi laterali, e molte altre mezze figure di Profeti, che si vedono nel Museo civico pisano quasi distrutte, insieme con parecchie statuette logorate al sommo delle cuspidi. Una di queste, che sta ancora al posto primitivo, corrisponde per disegno a uno degli angioli di Giovanni Pisano sull'altare della cappella dell'Arena in Padova. Si può quindi conchiudere che la decorazione del primo giro d'archi del Battistero, specie di loggia circondante la base della cupola, fu opera di Nicola e de' suoi.

Giovanni Pisano dovette attendere in diversi tempi a quell'immane lavoro, anche dopo aver seguito il padre a Siena, a Pistoia e a Perugia, forse pure nel periodo che corre tra la fine del 1268, data del compimento del pergamo senese, e la seconda metà del 1273, in cui Nicola lavorò a Pistoia per l'altare di San Jacopo. A quest'ultimo tempo, come opera giovanile di Giovanni si classifica giustamente la pila marmorea dell'acqua santa nella chiesa pistoiese di

alla costruzione del periodo antecedente. I due primi ordini dunque, tanto quello terreno con gli archi ciechi, quanto quello superiore, dovettero appartenere alla costruzione anteriore al rifacimento della cupola nel 1278.

San Giovanni fuor civitas (fig. 111). È composta da tre figure riunite a fascio intorno alla colonna della base, le tre *Virtù teologali*, che reggono la tazza su cui stanno scolpite all'esterno le quattro *Virtù cardinali*. Ma per il logorìo e i guasti sofferti da quelle sculture, poco si può godere dell'opera, ora situata presso la porta laterale della chiesa, non più nel mezzo, dove, secondo il Vasari, fu posta come cosa singolare.[1]

Tra le opere del primo tempo di Giovanni sembra a noi convenga inscrivere un frammento marmoreo sulla facciata della cattedrale di Todi, che rappresenta un vescovo guidato da un angiolo (fig. 112). Nonostante il logorío di quella scultura, par d'intravvedere i caratteri proprii di Giovanni in quell'angiolo che pone la destra su una spalla del prelato e, guardandolo in volto, gli addita la Divinità.

A Todi si possono trovare tracce dell'arte di Giovanni, anche nella *Madonna* di stucco, col Bambino acefalo, nella lunetta della porta della cattedrale (fig. 113); ma quelle tracce non sono così individuali come nel gruppo indicato, che forse adornò il sommo di un monumento sepolcrale eseguito da Giovanni nel periodo perugino della sua attività.

Collaboratore del padre a Pisa, a Siena e a Perugia, trovasi, l'anno 1278, da solo nella costruzione del Camposanto di Pisa. È noto che mentre le galere pisane correvano i mari lontani a combattere i nemici di Cristo, Ubaldo de' Lanfranchi arcivescovo, visitato il Calvario, fece cavare molta terra dal santo monte e trasportarla sulle proprie navi; e che quindi, tornato in patria, egli la fece distendere di fianco al Duomo, perchè nel terreno del cimitero anticamente destinato a' rei, santificato dal Redentore, trovassero degna sepoltura i Pisani.

Più tardi, nel 1270, si pensò a ricingere di mura il luogo, a edificare il Camposanto, che poi Giovanni Pisano disegnò nobilmente. Prima tra le città italiane risorte a civiltà, Pisa

[1] Cfr. SCHMARZOW, *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur in Mittelalter*. Breslau, 1890, pag. 131; SAUERLANDT, op. cit., pag. 10 e seg.

Fig. 111 — Pistoia, San Giovanni *fuor civitas*. Pila dell'acqua santa. Giovanni Pisano.
(Fotografia Alinari).

Fig 112 — Todi, Duomo, Gruppo nella facciata, Giovanni Pisano.

Fig. 113 — Todi, Duomo. Gruppo nella lunetta della porta maggiore.

fabbricò la casa dei defunti: il culto pietoso per i trapassati ebbe il suo sacrario; Giovanni confortò con l'arte sua il luogo, dove, secondo la tradizione, i corpi erano consumati, nel volgere di tre giorni, dalla virtù della terra del Golgota. E un grande chiostro vi fece attorno con arcate a tutto sesto ornate di archetti acuti trilobati, quelle sorrette da pilastri polistili, queste da esili colonnine. In quel chiostro, tra le agili arcate, di là dai gotici trafori, innanzi alle pareti frescate, come coperte da arazzi, appaiono i cipressi che stendono le ombre del silenzio sulle zolle sacre (fig. 114). L'architetto lasciò ad altri le decorazioni scultorie, consistenti in gran parte nelle teste poste al congiungimento delle arcate; ma egli stesso dovette eseguire la porta d'entrata al Camposanto, e particolarmente i due angioli che ne reggono l'arco: quello a destra, puntato un ginocchio a terra, solleva le mani che si colmano delle foglie d'un pergolato, l'altro a sinistra, visto più di profilo, con la testa in alto, pure allontana il fogliame che gli cade come corona sul capo. Le due figure sono ben degne della mano di Giovanni Pisano, specialmente quella di destra, che ritrae indietro il corpo gentile.

Dal 1278 al 1283 Giovanni Pisano attese alla costruzione del Camposanto, ma essa non era di tal natura da assorbire tutta la sua artistica attività. Continuò in quel periodo probabilmente la decorazione delle cuspidi del primo ordine di archi del Battistero, e sulla porta scolpì la *Madonna col Bambino*, gruppo ch'ora si vede fiancheggiato da *San Giovanni Evangelista* [1] e da *San Giovanni Battista* che raccomanda alla Vergine l'operaio del tempio (fig. 115). Sullo zoccolo della Madonna sta scritto:

SVB PETRI CVRA,| HAEC PIA FVIT SCVLPTA FIGVRA | NICOLI NATO | SCVLPTORE IOHANNE VOCATO.

Si è supposto che quel Pietro, a cui si allude nell'epi-

---

[1] Il Saverlandt (op. cit.) suppone che questa figura rappresenti Santa Maria Maddalena.

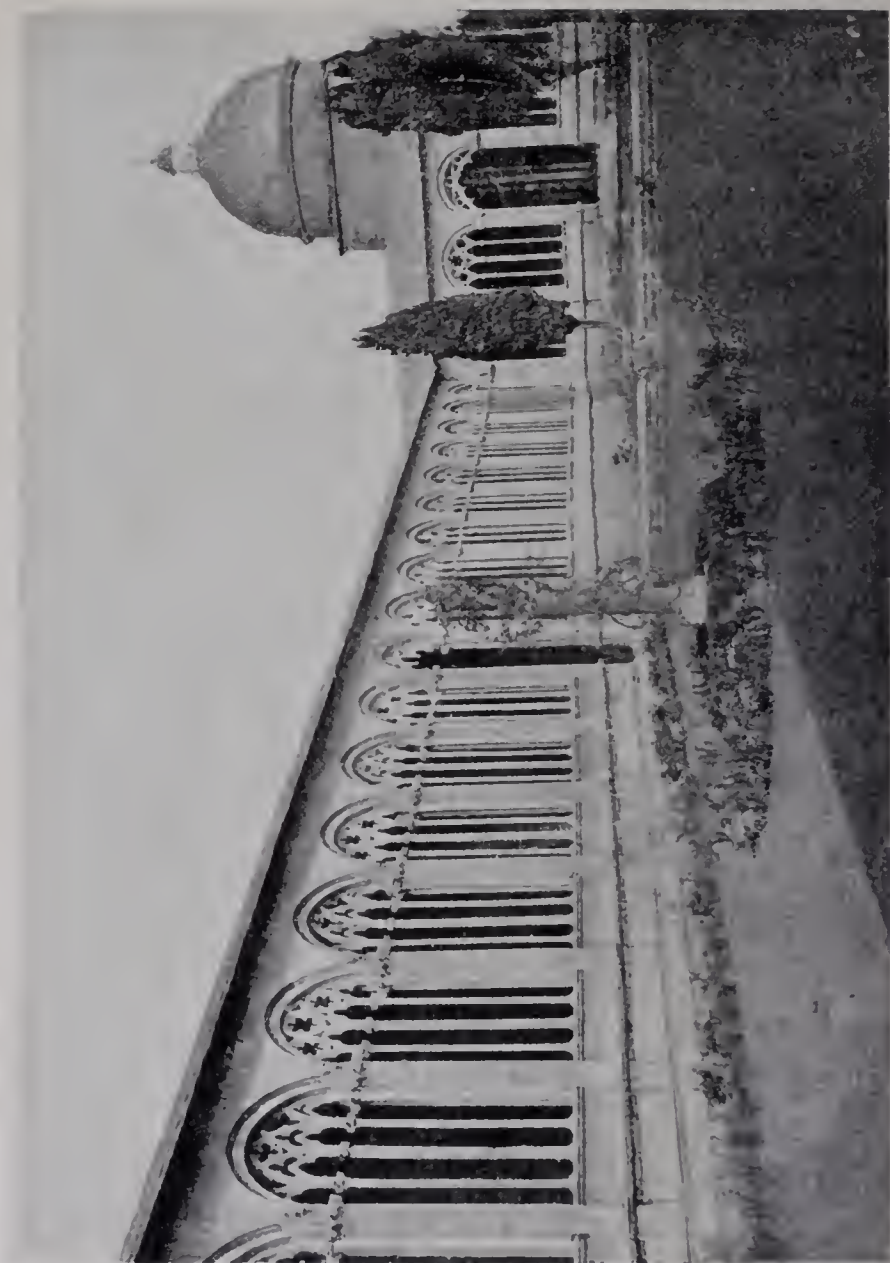



Fig. 114 — Pisa, Camposanto. Veduta interna

grafe, sia stato operaio di San Giovanni nell'anno 1304; ma bene osserva il Sauerlandt che lo stile della statua della Madonna attesta come l'esecuzione appartenga a un tempo più antico; e invero qui ella ci appare, più che nelle Madonne tardi eseguite dal maestro, opulenta di forme e vigorosa nella testa volgentesi sul collo carnoso.

E ad essa non corrispondono le figure di San Giovanni Evangelista, del Battista e del goffo committente, sculture più

Fig. 115 — Pisa, Battistero. Lunetta della porta. Madonna di Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

tardi eseguite da un seguace del Pisano. Invece, per l'ampiezza del modellato, che ancora tiene della forza paterna, può associarsi a quella Madonna l'altra, eseguita precedentemente, a mezza figura, del Camposanto di Pisa, già sulla porta della cappella di San Ranieri nel Duomo di Firenze (fig. 116). Ella guarda negli occhi il Bambino che le sorride, ritraendo indietro, ma non forzatamente, il capo cinto da corona regale: guarda pensosa, afflitta, e il Bambino par voglia distoglierla

Fig. 116 — Pisa, Camposanto. Madonna di Giovanni Pisano.
(Fotografia Alinari)

dai gravi pensieri, cancellarle la tristezza dal volto: il fanciullino padrone della vita, che ne sa l'amarezza, invita la madre a godere del suo affetto.

Verso il 1284, Giovanni Pisano lavorava in Siena, come ne fa fede il documento pubblicato dal Milanesi: *De immunitate magistri Johannis quondam magistri Nichole.* Il documento reca la data del 1284, ed è il decreto di cittadinanza conferita all'artista, in ricompensa dei servigi prestati alla fabbrica del Duomo, e di esenzione concessagli da tutte le gravezze comunali. In un altro documento del 27 gennaio 1285 il Consiglio del Comune e del popolo di Siena ordinava a fra' Magio, operaio, di trattare col vescovo Rainaldo *de opere quod fieri debet et oportet fieri ante maiorem ecclesiam Sen. et de omnibus operibus que fieri expediunt et expedierint fieri occasione predicta.* Più tardi, il 25 novembre 1288, il Consiglio commetteva a Ramo di Paganello e a' suoi fratelli e nipoti un buono, bello e nobile lavoro nel Duomo, *dummodo se non intrommittant se in opere magistri Johannis olim Nicchole; salvo quod si dictus magister Johannes vellet, quod dicti magister Ramus, fratres, et nepotes laborarent secum in suo opere.*

In seguito, il 17 luglio 1290, i governatori e difensori del Comune e del popolo di Siena assolsero da varie condanne Giovanni di maestro Nicola, capo maestro del Duomo, *quia dictus magister Johannes sit valde utilis et necessarius dicte opere.* Infine, nel 1299, Giovanni abbandonò Siena per recarsi a Pisa.[1] Non conviene però ritenere che Giovanni non facesse, nel lungo periodo 1284-1299, assenze da Siena. Nel 1295 lavorava al San Giovanni di Pisa,[2] nel 1296 quivi

[1] Milanesi, op. cit., I, 157, 158, 162 in nota; III, 273 e seg.; I, n. 18, pagina 161. Aggiungasi, come documento della permanenza di Giovanni a Siena, la lapide situata nel palazzo arcivescovile, già sulla porta che dalla canonica mette nel duomo: HOC EST S(*epulcrum*) MAGIST(*ri*) IOH(*ann*)IS | QVONDAM MAGISTRI . NICCOLAI | ET . DE . EI(*us*) . HEREDIBVS.

[2] Pio Pecchiai. *Documenti inediti su Giovanni Pisano* (*Miscellanea di erudizione*, I. 1, Pisa, 1905).

riceveva il saldo d'un suo credito,[1] nel 1298 esaminava la pendenza della celebre Torre campanaria.[2]

In ogni modo conviene ammettere che Giovanni Pisano lavorò dal 1284 al 1295 più di continuo alla costruzione e alla decorazione della facciata del Duomo senese. Già il Vasari affermò che al maestro pisano « fu fatto fare il modello della facciata del Duomo », la quale con esso « fu fatta ricca e magnifica molto ».

Ma il Lisini ed altri obbiettarono che « se pur Giovanni dette, com'è presumibile, il disegno d'una facciata, non fu certo da lui costruita quella attuale ».[3] Ad ogni modo, sulla facciata stessa e nei resti delle sue sculture, giacenti nel Museo dell'opera del Duomo di Siena, si possono trovare tracce dell'opera di Giovanni ben maggiori di quelle riconosciute sin qui. Finora l'impronta caratteristica del maestro si è veduta in due statue di *Sibille*, più comunemente in una meno notevole, non in quella che svolge un rotulo con la scritta PVER CELVM ET TERRAM FIRMABIT, ed anche nell'architrave della porta principale.[4] Ora se si ammette che l'una o l'altra delle due *Sibille* siano opera di Giovanni Pisano, converrà ammettere del pari che gli appartengano le altre statue, corrispondenti a quelle *Sibille* nelle proporzioni e nel resto.

Alcune guaste e rifatte si trovano tuttora al loro posto nella facciata, altre furono trasportate nel Museo dell'opera. Nel fianco destro, si leggono ancora i nomi di SIMEON, MOISES, ARISTOTELES; e il nome di MOISES dov'è la *Sibilla* nota comunemente come di Giovanni Pisano.

---

[1] SALVATORE BARSOTTI, *Documenti inediti su Giovanni Pisano* (*Miscellanea* cit., I, 2, Pisa, 1905).

[2] PIO PECCHIAI, *Giovanni Pisano e la Torre pendente* (*Ibid.*, I, 2, Pisa, 1905).

[3] ALESSANDRO LISINI, *Il Duomo nuovo di Siena e i pareri di Lorenzo Maitani* (Album poliglotto raccolto da Luigi Fumi per il IV centenario del Duomo di Orvieto, Siena-Roma, MDCCCXCI, pag. 74).

[4] Il SAUERLANDT discorre soltanto della *Sibilla* del fianco sinistro; il SUPINO della *Sibilla* del fianco destro e dell'architrave.

Sulla porta a destra, leggesi sopra il cavallo sporgente: JESVS CHRISTVS. Anche questa statua manca, e così l'altra che vi era a riscontro, sopra un leone. Sulla porta mediana, altri due *Profeti* con cartelli; nella facciata a sinistra una *Sibilla, Daniele* e un filosofo diademato: *Platone.*

Nel fianco sinistro, tre *Profeti,* de' quali due possono determinarsi per *Isaia* e *Balaam.* Quella serie di statue mostra il concetto che aveva informato la decorazione della facciata; le scritte attestano che furono spostate, distribuite non come in origine.

Ergevansi sulla fronte della cattedrale i *Profeti,* le *Sibille, Platone, Aristotile,* che di slancio, nell'estasi o nella furia dell'estro, annunciavano la venuta del Verbo o le verità eterne ai fedeli: dagli occhi bovini dei Patriarchi, dalla grotta delle sopracciglia dei Filosofi, dagli atti convulsi delle Sibille, uscivan lampi, là sui tori e i draghi enormi e i cavalli sospingentisi fuori dalle pareti marmoree.

Platone e *Daniele* che ancora stanno al loro posto (fig. 117); le due *Sibille,* anche quella men grande del fianco destro (fig. 118); le due statue del Museo dell'opera, una mancante dei piedi (fig. 119), l'altra con la testa rifatta nella fine del Seicento (fig. 120); una figura di santo vescovo benedicente, pure nel Museo dell'opera (fig. 121); le altre statue simili molto ritoccate, che ancora stanno sulla facciata; il frammento d'un cavallo e quello rifatto d'un toro (figg. 122 e 123) nel Museo dell'opera, ci bastano a ricostruire idealmente l'opera solenne di Giovanni Pisano.

Non tutte quelle statue furono da lui stesso materialmente eseguite, ma tutte recano la impronta dell'energia de' suoi gesti, della forza del suo spirito, della sua subitanea foga.

Non è invece da ascriversi a lui, o alla sua propria direzione, l'architrave della porta principale del Duomo senese, che rappresenta alcune scene della vita della Vergine: la *Cacciata di Gioacchino dal tempio, Gioacchino tra le mandre e*

Fig. 117 — Siena, Duomo. Platone e Daniele. Giovanni Pisano.

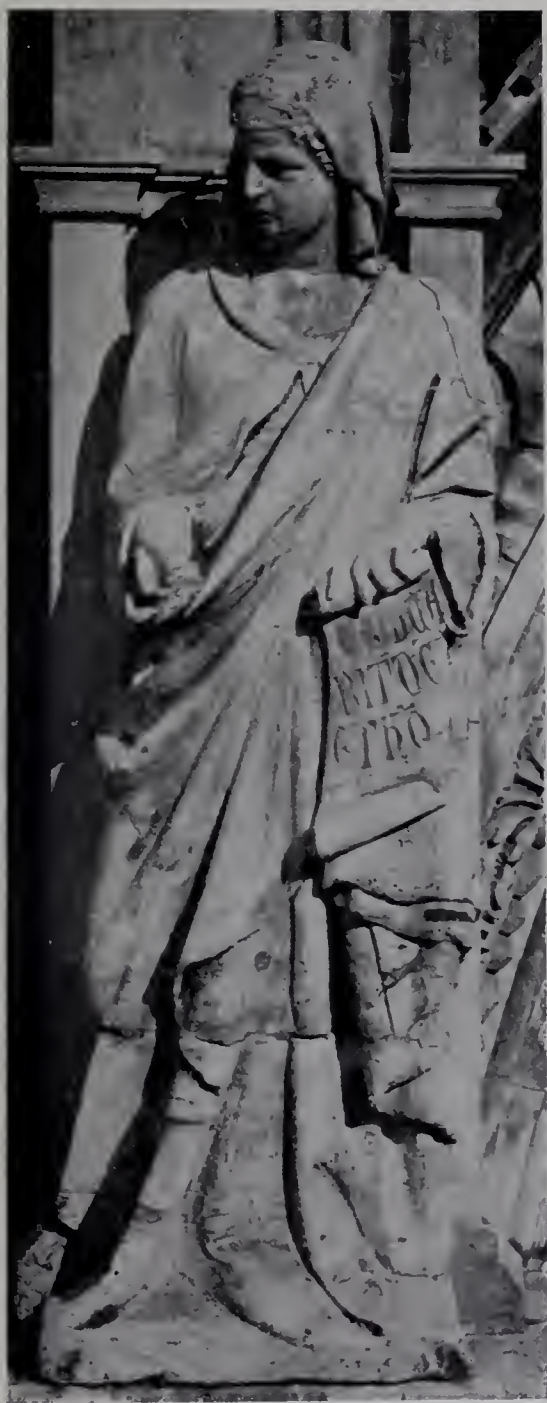



Fig. 118 — Siena, Duomo. Sibilla nel fianco a destra
Giovanni Pisano. - (Fotografia Alinari).

Fig. 119 — Siena, Museo dell'opera.
Statua, già nella facciata del Duomo. Giovanni Pisano.

Fig. 120 — Siena, Museo dell'opera.
Statua, già nella facciata del Duomo. Giovanni Pisano.

Fig. 121 — Siena, Museo dell'opera. Statua di vescovo. Giovanni Pisano.

Anna sotto un albero col nido di passeri, l'*Incontro d'Anna e di Gioacchino*, la *Nascita di Maria*, la *Presentazione della Vergine al tempio*. In queste assiepate rappresentazioni, ap-

Fig 122 — Siena, Museo dell'opera. Frammento d'un cavallo della facciata del Duomo. Giovanni Pisano.

pena e grossamente sbozzate, non sembra doversi riconoscere la mano propria di Giovanni, ma sì di un suo seguace, forse di quello che eseguì parecchi capitelli nell'interno del Duomo, nella navata mediana.[1] Chi fossero i primi seguaci di Gio-

[1] Di questi capitelli il Supino ne pubblicò parecchi, come della metà del secolo XIII ed eseguiti secondo i tipi di San Galgano. Egli ritiene anzi che Nicola

vanni a Siena non è possibile determinare con sicurezza. Un documento del 1288, già citato, parla di Ramo di Paganello, che coi fratelli e nipoti avrebbe potuto dare aiuto a lui,

Fig. 123 — Siena, Museo dell'opera. Frammento d'un toro della facciata del Duomo. Giovanni Pisano.

capo-mastro della fabbrica, quand'egli li avesse accettati come collaboratori; ma è dubbio che li accettasse o li conser-

studiasse a Siena quei capitelli e le nuove forme venute di Francia « per rinnovarsi e rinnovare genialmente la sua grande arte ». Quei capitelli sono posteriori a Nicola ed eseguiti in gran parte secondo il suo artistico indirizzo. (V. fig. 124).

vasse come aiuti, trovandosi Ramo di Paganello a Orvieto l'anno 1293.[1] Nè sembra che questo scultore, venuto d'oltremonte e vantato a' suoi tempi « fra i buoni intagliatori e scultori del mondo », potesse applicarsi co' suoi a servire un altro maestro. Si potrebbe pensare che a lui convenissero i bei

Fig. 124 — Siena, Duomo. Capitello nella navata mediana. (Fotografia Lombardi).

capitelli della navata mediana del Duomo, ma essi piuttosto sono da ascriversi a un coetaneo di Giovanni avente con questo gli stessi principî d'arte.

Al periodo dell'attività di Giovanni Pisano a Siena vanno classificati il coronamento della facciata della cattedrale di

[1] Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, Roma, Lazzarini 1783, pag. 263.

Massa Marittima e la decorazione della porta laterale della collegiata di San Quirico d'Orcia.

La cattedrale di Massa Marittima, eretta nell'età romanica, ebbe il coronamento della facciata nel 1287, come quest'iscrizione attesta:

INCEPTVM · FV[I]T · HOC
OPVS · ANNO · D · MCCLXXXVII
IND · XV ✠ BIGALLO · OPERARIO
EXISTENTE · QVI · FECIT · AVGMEN
TARI · ECCLESIAM · .....PISA
NVS · ME · FECIT

« Animato », scrive il Petrocchi,[1] « dal desiderio di conoscere il nome dell'architetto pisano che disegnò questa opera pregevole, nome cancellato nell'iscrizione sopra riportata fra le parole ECCLESIAM e PISANUS, mi posi a fare degli studi sugli architetti pisani di quell'età e mi nacque il sospetto che potesse essere stato il celebre architetto e scultore Giovanni di Nicola..., riscontrando poi che lo scalpello vandalico non è giunto a cancellare in principio ed in basso un segno di lettera prolungata come la fine di un *I* lungo: e che in ultimo lasciò in alto il segno indicativo della lettera *S* ». Difatti le orme Pisane si vedono nella galleria del timpano, e particolarmente quelle della maniera di Giovanni nel cavallo, nel grifo e nell'uomo, che fan da sostegno alle tre colonne mediane.

Così a San Quirico d'Orcia,[2] nella porta a mezzogiorno del Duomo (fig. 125), l'arte di Giovanni s'innesta alla romanica. La porta è fiancheggiata da due cariatidi, posanti su peducci ritti sulla giubba di due leoni e reggenti due tronchi di pilastri. Una delle cariatidi veste una grossa tunica legata ai fianchi da una sciarpa, porta sandali e *saraballa*; l'altra è coperta d'armatura, a mo' di un centurione romano.

---

[1] Dott. LUIGI PETROCCHI, *Massa Marittima*, in *Arte e storia*, 1900, Firenze.

[2] A. CANESTRELLI, *La collegiata di San Quirico in Osenna*, in *Miscellanea d'arte*, 1903, I, 12.

Fig. 125 – San Quirico d'Orcia, Duomo, Porta a mezzogiorno
Maniera di Giovanni Pisano. - (Fotografia Alinari).

Le forme loro sono derivate da Giovanni, ma non ne hanno il movimento e la forza: i piani delle figure sono tagliati grossamente, senza la irrequietezza, il tormento dello scalpello del Pisano. I leoni, sui quali poggiano le cariatidi, si torcono baroccamente come altri del nostro maestro, ma la loro criniera, quantunque a lingue serpentine, non ne ha la scioltezza.

Anche qui, sotto le colonnine che fiancheggiano il timpano, stanno un cavallo e un leone, ricordo, come sulle facciate delle cattedrali di Siena e di Massa Marittima, delle città alleate o vinte. Nell'insieme la porta a mezzogiorno della collegiata di San Quirico d'Orcia pare un restauro eseguito sotto la direzione di Giovanni Pisano: i leoni e le cariatidi sembrano appiccicate, non corrispondenti col resto, con le forme romaniche delle quali è bellissimo saggio la cariatide, nella finestra a destra della porta, di un re con corona gigliata e pallio, in atto di stringer gli occhi e di aprire ridente la larga bocca. Sul fondo romanico penetra, in quella parete a mezzogiorno, qualche forma arricciata, lanceolata, acuta; e quando avvenisse questo innesto o ritocco o compimento di più antiche forme può determinarsi all'incirca per mezzo dell'iscrizione sulla porticina che s'apre nella crociera della collegiata con la data M.CC.LXXXX.VIII.

L'anno 1298 veniva commesso a Giovanni Pisano da Arnoldo degli Arnoldi[1] il pulpito di Sant'Andrea di Pistoia, che fu compiuto nel 1301. Il pulpito esagonale è sorretto, nel mezzo, da una colonna, alla cui base stanno aquile e un leone che si torcono, si aggirano baroccamente per adattarsi alla forma della base stessa. Sotto i vertici dell'esagono, sono sei colonne, due delle quali rette da leoni, che tengono sotto gli artigli cavalli ed altri animali, mentre sulla giubba e sul ventre loro si aggrappano i lioncelli; un'altra colonna è invece sostenuta da un uomo con un ginocchio a terra, che

[1] Pietro Contucci, *Sculture di Giovanni da Pisa nel pergamo di Sant'Andrea in Pistoia*, Pistoia, 1842.

fa ricordare i versi dell'Alighieri, tratteggianti una cariatide romanica:

> si vede giunger le ginocchia al petto
> la qual fa del non ver vera rancura
> nascere a chi la vede...

Sopra le colonne s'impostano gli archi acuti (fig. 126), recanti ne' pennacchi figure potenti di Profeti: ora è un ve-

Fig. 126 — Pistoia. Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

gliardo che sembra gridare ai venti l'eterno vero, ora un mistico che ripiega il pensiero entro di sè, ora un filosofo che scruta i misteri dell'essere. Nei pilastri che separano arco da arco stanno le *Sibille* (figg. 127-131), e paiono varianti della *Vergine annunciata*. Tengono esse un cartello, le mani conserte al petto, tese in atto di sorpresa; si volgono indietro turbate alle parole dell'angiolo che loro infonde lo spirito pro-

Fig. 127 — Pistoia, Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano.

(Fotografia Alinari).

Fig. 128 — Pistoia, Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano.
(Fotografia Alinari).

Fig. 129 — Pistoia, Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano.
(Fotografia Alinari).

Fig 130 — Pistoia, Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano.
(Fotografia Alinari).

Fig. 131 — Pistoia, Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano.
(Fotografia Alinari).

fetico: tutte sembrano proprio tratte dalla scena dell'*Annunciazione*; obliqui i corpi, tesi i lineamenti, quelle Sibille si assomigliano e tutte esprimono sorpresa, turbamento, angustia infinita, nell'agitarsi entro lo stretto spazio. Sulle arcate poggia il parapetto del pergamo: in uno dei quadri è rappresentata l'*Annunciazione*, il *Presepe* (fig. 132), l'*Annuncio dell'angiolo ai pastori;* nel secondo, l'*Adorazione de' Magi* (fig. 133) e l'apparizione dell'angiolo in sogno ad essi e a Giuseppe; nel terzo, la *Strage degl'innocenti;* nel quarto, la *Crocifissione* (fig. 134); nel quinto, il *Giudizio universale*. Tra campo e campo, sui pilastri che li delimitano, sono la figura d'un sacerdote con turibolo (fig. 135); Gesù tra i rami della vita eterna; un Profeta scarno, Geremia, che sembra perder l'anima nel gesto (fig. 136); i simboli evangelici (fig. 137), congiunti come già nel mezzo de' pulpiti romanici (l'Angiolo, dignitoso levita, con la testa eretta e il volume sollevato, insieme col leone che rugge e il bue che mugghia); una schiera di angioli suonanti le tube, che destano gli uomini dal sonno di morte, e par che gonfino gli strumenti e li pieghino con le mani ardenti; infine un Profeta con un libro, Isaia forse, e due altri che sporgono la testa dietro a lui (fig. 138). Nella faccia sotto il parapetto leggesi:

> LAVDE DEI TRINI, REM CEPTAM COPVLO FINI
> CVRE PRESENTIS SVB PRIMO MILLE TRICENTIS
> PRINCEPS EST OPERIS PLEBANVS VEL DATOR ERIS
> ARNOLDVS DICTVS QVI SEMPER SIT BENEDICTVS
> ANDREAS VNVS VITELLI QVOQVE TINVS
> NATVS VITALI BENE NOTVS NOMINE TALI.
> DISPENSATORES HI DICTI SVNT MELIORES
> SCVLPSIT JOHANNES QVI RES NON EGIT INANES
> NICOLI NATVS SENSIA MELIORE BEATVS
> QVEM GENVIT PISA DOCTV[*m*] SVPER OMNIA VISA.[1]

[1] Così lessero il SAUERLANDT, op. cit., e il SUPINO, op. cit. Il CAVALCASELLE, al verso 6, stampò *notus* invece di *natus*. Il TIGRI, al verso 5, *Timus* e non *Tinus*, al verso 9, *sentia* e non *sensia;* TOLOMEI, in id., *sensio*. Il SAUERLANDT e il GIGLIOLI, dopo *sensia* mettono tra parentesi: (*scientia*).

Fig. 132 — Pistoia, Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

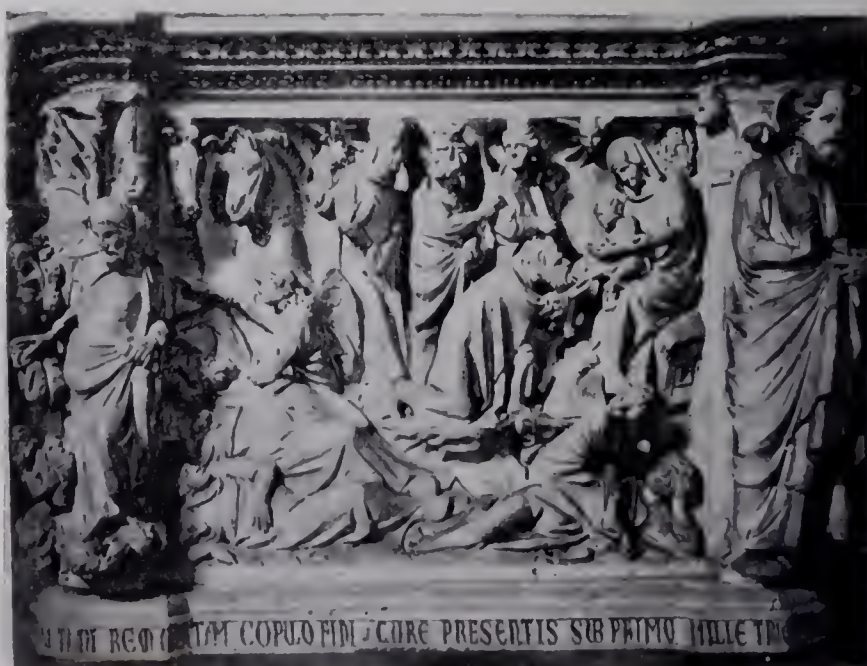



Fig. 133 — Pistoia, Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

La scena dov'è figurato il *Presepe* è ben differente dal prototipo di Nicola nel Battistero di Pisa. Invece delle imperiose figure solenni, vedonsi umili nature, che si nascondono, si restringono, si ravvolgono paurose. L'angiolo che dice *ave* a Maria non s'avanza come un araldo delle legioni romane, ma come un fanciullo che gode d'annunciarle il gaudio materno e protende la testa sorridente; la Vergine non è più

Fig. 134 — Pistoia, Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

Giunone con la stefane sulla fronte, bensì l'ancella, la popolana coperta da un cappuccio; Giuseppe non ha più il tipo erculeo, la forza atletica. Eppure una forza nuova agita i personaggi della commedia sacra, i quali, perdendo saldezza, acquistano mobilità, non formano più un insieme ordinato e grande, ma trovan vita maggiore nel frastaglio della composizione. Così dicasi dell'altra scena dell'*Adorazione* e del *Sogno de' Magi* e di *Giuseppe*, dove l'angiolo appare ai Re animandoli, agitandoli nel sonno. La *Strage degl'innocenti* è una

Fig. 135 — Pistoia, Sant'Andrea, Pulpito. Giovanni Pisano
(Fotografia Brogi).

Fig. 136 — Pistoia, Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano.
(Fotografia Brogi).

Fig. 137 — Pistoia. Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano.
(Fotografia Brogi).

Fig 138 — Pistoia, Sant'Andrea. Pulpito. Giovanni Pisano.
(Fotografia Brogi).

scena che non differisce di molto da quella del pergamo di Siena, pur facendosi più macabra: i manigoldi sembrano scheletri usciti dai sepolcri per dissetarsi nel sangue dei fanciulli; le madri, prese da singulto, con le sopracciglia circonflesse, coi volti contratti, sembrano pazze che ridano; e i bambinelli trucidati hanno i lineamenti contorti per la violenza e lo spasimo, e sembrano strillare ancora spaventati, mentre Erode con gli occhi aggrottati, duro, inflessibile, bandisce ordini crudeli. La *Crocifissione* ricorda ancora la composizione prima di Nicola a Pisa, ma qui tutte le sopracciglia si tendono come corde di arco, tutte le labbra si contraggono gementi, il pianto è convulso, il dolore irrompe. Nel *Giudizio universale* poi le figure divengono smunte, le fanciulle sorgenti dalle tombe non somigliano più alle antiche naiadi, anzi son macere, con i muscoli tesi, le ossa che urtano e pungono le carni. Le forme di Nicola d'Apulia han perduto la romanità e ogni ricordo de' modelli antichi in quelle di Giovanni: il demone tratto da una figura priapica ne' pulpiti del padre, diviene sotto lo scalpello del figlio un mascherone. Tutte le figure di questo maestro, dominate dai nervi, prese da febbre, si eccitano, si torcono e scattano irrequiete: le loro teste, coi lineamenti tirati come su balestra, si protendono con furia, come scosse da un rombo potente, incalzate dall'attesa di avvenimenti paurosi.

Oltre quest'opera solenne, Giovanni Pisano lasciò a Pistoia la figura di *Sant'Andrea* a tutto tondo, nella lunetta della porta romanica della chiesa stessa che si adorna del suo pergamo (fig. 139).

Le opere più prossime a queste di Pistoia sono quelle eseguite dal Pisano a Padova nella cappella dell'Arena frescata da Giotto. Sopra l'altare sta la Vergine in marmo con due angioli portacandelabri (fig. 140-143) e nella base della statua della Madonna leggesi: OPVS | IOHIS MAGISTRI NICOLI | DE PISIS. Il Bambino guarda la Madre negli occhi, la interroga e le sorride: ella sta tutta pensosa, e par che un brivido le

Fig. 139 — Pistoia, Sant Andrea.
Porta della chiesa. Statua del Santo. - (Fotografia Brogi).

Fig. 240 — Padova, Cappella degli Scrovegni.
Madonna sull'altare. Giovanni Pisano. - (Fotografia Alinari).

Fig. 141 — Padova, Cappella degli Scrovegni. Particolare della Madonna suddetta.
(Fotografia Alinari).

Fig. 142-143 — Padova, Cappella degli Scrovegni. Angiolo sull'altare. Giov. Pisano
(Fotografia Alinari).

corra per la persona, ed un velo le appanni lo sguardo. I due angioli portatorcia guardano al gruppo divino, l'uno spalancando gli occhi sotto le contratte sopracciglia, l'altro chinando dolcemente la testa. In quella figura è tutto lo spirito di Giovanni Pisano, e quando finisce e accarezza la testa del Bambino, e quando scalpella d'un tratto, bruscamente, con un colpo, un addentramento delle vesti, un ripiegamento di un'orlatura, una fossetta nelle carni. Il gruppo era policromico, e ancora gli angioli mostrano le tracce della coloritura ne' ricami dei larghi orli delle tuniche, e la Vergine in qualche tocco d'azzurro e d'oro. Si nota pure in quelle statue una particolarità propria di Giovanni: l'uso di segnare tonde infossature all'origine delle dita delle mani.

Questo tipo delle Madonne del Pisano non si riscontra compiutamente nell'avorio della sagrestia del duomo di Pisa (fig. 144), frammento d'un tabernacolo eseguito nel 1299.[1] La materia che faceva difetto spinse lo scultore maggiormente verso i modelli francesi nel forte arcuarsi del corpo della Vergine, nel restringersi delle sue proporzioni, nell'accorciarsi delle spalle e del busto della figura, nel cader rigido delle pieghe, tirate come da un peso. Ma se la zanna d'avorio trattenne il maestro, lo forzò a limitare, a ridurre le sue forme a quel modo, pure, tenuto conto di quelle forzate riduzioni, la statuetta parrà propria del nostro scultore. Non così la *Madonna* sulla porta della cattedrale di Orvieto, indicata come di Giovanni Pisano, e della quale parleremo più innanzi.

La *Madonna* della cappella degli Scrovegni a Padova fu eseguita verso il 1305.[2] Contemporaneamente, lo scultore dovette eseguire la statua di Enrico Scrovegno, ora nella sagrestia della chiesa della Madonna dell'Arena (fig. 145), un tempo forse dentro una nicchia, là dove si trova il monu-

[1] Supino, op. cit.

[2] Andrea Moschetti, *La cappella degli Scrovegno e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze, Alinari, 1904.

Fig. 144 — Pisa, Sagrestia del Duomo.
Statuetta d'avorio. Giovanni Pisano. - (Fotografia Alinari).

Fig. 145 — Padova, Sagrestia della cappella dell'Arena.
Statua orante di Enrico Scrovegno. - (Fotografia Alinari).

mento dello Scrovegno eseguito da un seguace del Pisano. Il donatore è in piedi, con le mani giunte, orante: la sua espressione è intensa, come d'uomo che aspiri all'alto, che tenda acutamente i sensi verso il cielo. Si riconosce la statua di Giovanni in certo rigonfiar di pieghe, specialmente nel piegone che distingue l'avambraccio dal braccio, ed anche da alcune infossature, benchè poco accentuate, alla origine delle falangi formate con tanta naturalezza.

Riprendendo ordinatamente i dati cronologici della vita di Giovanni Pisano, ricordiamo ch'egli dal 1299 al dicembre del 1302 era indicato come « capo maestro » nei registri del Duomo di Pisa, e che nell'anno 1301 ne cominciò il pulpito da lui finito soltanto nel 1310[1] (stile comune). Nell'anno 1302 si recò a Carrara per acquistare i marmi occorrenti al pulpito nuovo per il quale ebbe a subire questioni dal 1304 al 1306.[2] Prima, o durante questo periodo, Giovanni Pisano dovette eseguire a Pisa stessa le statue per la cappella dell'Arena in Padova, le quali divennero esemplari agli scultori del Veneto, come gli affreschi di Giotto nel medesimo santuario servirono a rinnovare l'arte pittorica di quella regione.

Il pulpito del Duomo di Pisa fu disfatto per l'incendio avvenuto nella notte del 24 ottobre del 1595: parte delle disciolte membra si ricomposero malamente nel nuovo pulpito del Duomo, parte adornarono il poggiolo delle reliquie in fondo alla cattedrale, parte rimasero nei magazzini dell'opera, ed ora sono nel Museo civico, e infine alcuni frammenti esularono a Berlino. In origine era il pulpito a dieci facce (compresa quella mancante per l'accesso al medesimo), retto da undici colonne compresa quella centrale. Due degli specchi, come bene ha riconosciuto il Supino, si trovano nel Duomo,

---

[1] In un pilastro del Duomo, di prospetto all'ospedale, leggesi: IN NOMINE DOMINI AMEN. | BORGHOGNO DETADO FECE FARE LO PERBIO NVOVO LO QVALE E' IN DVOMO | COMINCIOSI CORENTE ANI | DOMINI MCCCII FV FINITO IN ANI DOMINI CORENTE MCCCXI NEL MESE DI DICIENBRE.

[2] Supino, op. cit., pag. 151 e seg

ai lati del coro; sette nel Museo civico. Tra specchio e specchio, vi erano, come nel pulpito di Siena: un gruppo di tre Apostoli; Cristo sul basilisco e il leone ai piedi, attorniato dai Profeti uscenti come dai calici de' fiori di una pianta; Cristo giudice sull'albero della croce, ecc. Quel parapetto decagono poggiava sopra arcate adorne, come nel pulpito di Siena, da Profeti ne' pennacchi, da Sibille e da figure allegoriche negli spigoli. Reggeva nel centro il piano del pulpito un pilo con le tre *Virtù teologali* disposte a fascio, come sotto la vasca di Pistoia, poggiante sopra una base ottagonale con le figure delle *Arti liberali*. E gli archi cadevano su quattro pili, il primo con le *Virtù cardinali*, il secondo con gli *Evangelisti*, il terzo con *San Michele Arcangelo*, il quarto con *Ercole*, e su sei colonne rette sul dorso di « certi marzocchi ». Il leggio, con la figura di Cristo nel sarcofago disvelata da due angioli, ora si trova nel Museo di Berlino.

Negli specchi del pergamo veniva prima in ordine la composizione, ora nel presbiterio del Duomo, con le scene dell'*Annunciazione*, della *Visitazione*, della *Nascita di Giovanni* e di *Gioacchino in atto di scrivere il nome del figlio* (fig. 146). Una delle visitatrici, che si vede presso il lato a sinistra, per l'atteggiamento e per il costume, richiama uno degli angioli della cappella dell'Arena in Padova.

La seconda rappresentazione è in uno scompartimento del Museo civico, con le scene della *Natività* e dell'*Annuncio ai pastori*: è opera di Giovanni, men nutrito di prima, ma sempre forte, senza crudezze, con potenti tratti realistici. Basti osservare il divin Bambino nella culla, e poi nelle mani di una levatrice, per accorgerci della verità perseguita dal Pisano, e la fine capigliatura della ostetrice, raccolta in una reticella, e le studiate pieghe, per riconoscere come il focoso maestro sapesse trattenersi nei particolari con ogni diligenza.

Seguiva a questo il riquadro con i *Re Magi in cammino*, l'*Adorazione* e la *Visione dei Re* (fig. 147); poi l'altro con la *Purificazione*, la *Visione di Giuseppe* e la *Fuga in*

Egitto (fig. 148); poi il quinto scompartimento con *Erode in atto di bandire ordini* e la *Strage degl'innocenti* (fig. 149). In quest'ultimo le forme si sminuzzano, s'ischeletriscono, diventano grottesche, sembran tagliate nel legno. Goffa è la figura con le braccia conserte a destra del tiranno; a maschera è ridotto il tipo della profetessa Anna così classico nell'arte da Nicola d'Apulia. Altrettanto dicasi della forma

Fig. 146 — Pisa, Duomo. Presbiterio Formella del pulpito di Giovanni Pisano.

usata nel sesto riquadro con le scene della *Passione di Cristo* (fig. 150), nel settimo della *Crocefissione* (fig. 151) con figure lunghe e disseccate, nell'ottavo rappresentante gli *Eletti* e nel nono con le imagini dei *Reprobi* (fig. 152). Quantunque l'iscrizione ci avverta

HOC OPVS HIS ANNIS DOMINI SCVLPSERE JOHANNIS
ARTE MANVS SOLE QVONDAM NATIQVE NICHOLE
CVRSIS VNDENIS TERCENTVM MILLEQVE PLENIS

non è possibile non ammettere la collaborazione di un maestro, di quel Bernardo che faceva le veci di Giovanni Pisano durante le sue assenze, e prendeva il titolo di *caput magi-*

Fig. 147 — Pisa, Museo civico. Formella del pulpito del Duomo. Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

Fig. 148 — Pisa, Museo civico. Formella del pulpito del Duomo. Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

Fig. 149 — Pisa, Museo civico. Formella del pulpito del Duomo. Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

Fig. 150 — Pisa, Museo civico. Formella del pulpito del Duomo. Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

Fig. 151 — Pisa, Museo civico. Formella del pulpito del Duomo. Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

Fig. 152 — Pisa, Duomo. Presbiterio. Formella del pulpito, Giovanni Pisano.

strorum lapidum. Probabilmente quel maestro dalle figure lunghe, scarnificate è l'autore del pulpito di San Michele in Borgo, del quale ivi si conservano alcuni archi con Profeti ne' pennacchi, e nel Duomo di Pisa quattro scompartimenti del pulpito stesso (figg. 153-158). Quel maestro trafora, cerca la forza degli scuri, riduce le figure a stalagmiti o a stalattiti sui fondi marmorei. Di lui v'è traccia anche nel Camposanto, in un frammento di *Cristo sul sarcofago* con angioli ai lati e con Adamo ed Eva risorgenti dalle tombe; e pure si potrebbe riconoscere ne' due disseccati *Profeti* alle estremità della prima galleria, nella facciata del Duomo pisano.

Abbiamo già detto che tra specchio e specchio nel pulpito stavano collocati diversi gruppi; uno di essi, con *San Paolo* avvolto grandiosamente nel manto frangiato, e con altri due Apostoli, è certamente della mano propria di Giovanni, e così il gruppo di due Profeti, mentre l'altro di *Cristo sulla croce* è opera del suo seguace. A Giovanni stesso può ascriversi il leggio di Berlino (fig. 159); l'arcata, già sottoposta agli specchi con le storie sacre, ora nel Museo civico di Pisa, con Profeti ne' pennacchi, fiancheggiata da un angiolo recante una palma e da una donna recante un cartello. Quei Profeti ritengono ancora delle forme paterne, de' barbuti, solenni e entusiasti senatori del cielo che Nicola collocò ne' suoi pulpiti; mentre quella donna col cartello richiama la Vergine della porta del Battistero, ed ha come in questa cerchietti ed infossature alla base delle dita. A Pisa, nel Museo civico, vi sono pure due *Sibille*, che stavano tra arco e arco, tutte di Giovanni, come le altre due corrispondenti di Berlino (figg. 160 e 161); e un Profeta dalla lunga barba e dalla testa protesa. Gli altri frammenti di quel Museo appartengono in gran parte al seguace di lui, probabilmente a Bernardo *caput magistrorum lapidum,* che esagerò le tendenze del maestro nel far maceri, contorti e aggranchiati i corpi, scarse le vesti, infossate e cadenti.

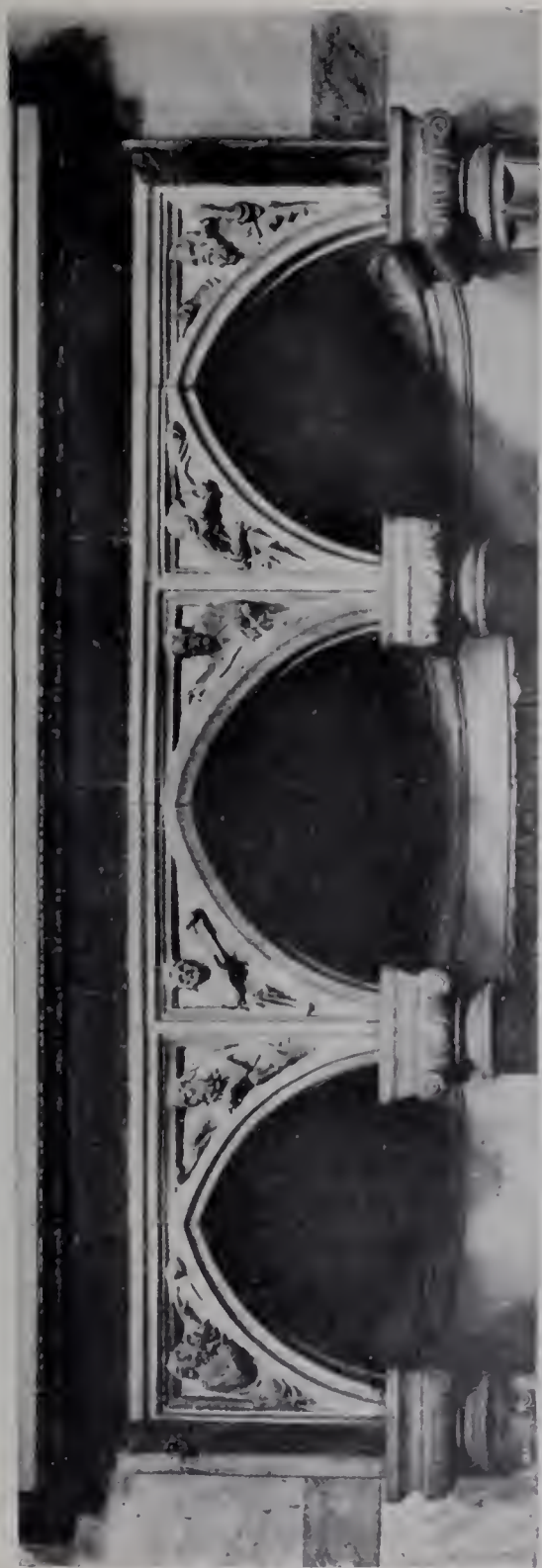



Fig. 153 — Pisa, San Michele in Borgo. Frammento di pulpito. Scuola di Giovanni Pisano.

Tra i pili figurati che reggevano il pulpito, quello che più manifesta il fare di Giovanni è quello delle quattro *Virtù cardinali*, tra le quali s'innalza la *Terra*,[1] allattando due minuscoli gemelli, ed è in figura corrispondente alla Madonna della chiesa dell'Arena di Padova. La *Giustizia* con

Fig. 154 — Pisa, Duomo. Frammento del pulpito, già di San Michele in Borgo.

la spada e la bilancia, circonda con le altre *Virtù* la gran base della allegorica sovrana, ed ha l'aspetto di profetessa; la *Temperanza*, coronata di foglie di vite, reca un compasso

[1] Si è voluto vedere qui la imagine di Pisa, e nei sostegni o pili anche un significato politico.

Fig. 155 — Pisa, Duomo. Presbiterio. Frammento del pulpito già di San Michele in Borgo.

Fig. 156 — Pisa, Duomo. Presbiterio. Frammento del pulpito già di San Michele in Borgo.

Fig. 157 — Pisa, Duomo, Presbiterio, Frammento del pulpito già di San Michele in Borgo.

Fig. 158 — Pisa, Duomo, Presbiterio, Frammento del pulpito già di San Michele in Borgo.

Fig. 159 — Berlino, Museo Federigo. Leggio del pulpito del Duomo di Pisa. Giovanni Pisano.

Fig. 160 — Berlino, Museo Federigo. Sibilla.
Frammento del pulpito del Duomo di Pisa. Giovanni Pisano.

Fig. 161 — Berlino, Museo Federigo, Sibilla.
Frammento del pulpito del Duomo di Pisa, Giovanni Pisano.

e un cornucopia terminato, con antica eleganza, a testa d
ariete; la *Fortezza*, che ricorda uno degli angioli di Padova,
tiene per una zampa il vinto leone, la *Prudenza*, ignuda,
imitata da una Venere antica. In queste donne allegoriche,
specialmente nelle acconciature, vi è studio fine e rara ele-
ganza.

Il secondo pilo di Giovanni e de' suoi scolari è formato
dalla base coi quattro *Evangelisti* (fig. 162) con due piccole
figure di committenti tra essi, forse il conte Federico da
Montefeltro, podestà di Pisa, e Nello Falconi, operaio del
Duomo,[1] ricordati nell'iscrizione del pulpito:

JAM DOMINANTE PISIS CONCORDIBVS ATQVE DIVISIS
COMITE, TVNC DICO MONTISFELTRI FREDERICO
HIC ASSISTENTE NELLO FALCONIS HABENTE
HOC OPVS IN CVRA, NEC NON OPERE QVOQVE JVRA.

Sulla base si erge un *Profeta* con le bilance e un cartell
col motto davidico:

VERITAS | DE TERRA | ORTA EST
ET IVSTITIA DE COELO PROSPEXIT.

Il terzo pilo centrale ha il lungo fusto formato dell
Fede con la palma, della *Speranza* con un mazzo di fior
della *Carità* con un vaso fiammante, figure eseguite da Gio-
vanni, alquanto vuote, senza cura speciale (fig. 163). Esse pog-
giano sopra una base, dove da un suo seguace furono scol-
pite negli scompartimenti le *Arti liberali*.

Altri due pili, retti forse dai due leoni che si veggono
nel Museo civico pisano (uno di Giovanni, ed è quello ch
manda un ruggito mentre tiene sotto gli artigli un quadr

[1] Il podestà di Pisa portava un costume simile ad una di quelle figure, spe-
cialmente per il berretto col bordo rovesciato di pelliccia. Può credersi dunq
che Federigo da Montefeltro sia figurato in quella statuetta che ha le mani in cr
ciate sul petto, in atto di adorazione. L'altra statuetta, con berretto di for
più semplice, con rovesci senza pelliccia, può identificarsi con l'Operaio del Duom

Fig. 162 — Pisa. Museo civico. Pilo,
già s stegno del pulpito del Duomo. Giovanni Pisano.
(Fotografia Alinari).

Fig. 163 — Pisa, Museo civico. Pilo,
già sostegno del pulpito del Duomo. Giovanni Pisano.
(Fotografia Alinari)

pede), sostenevano l'uno un *San Michele* (fig. 164), accurata ma debole figura del maestro; l'altro un *Ercole* (fig. 165), divorato da lue, proprio del seguace che intaglia seccamente ogni forma, e toglie saldezza nell'architettura de' corpi.[1]

Compiuto il pulpito di Pisa, Giovanni eseguì il sepolcro della imperatrice Margarita di Lussemburgo, moglie di Enrico VII, morta di peste in Genova nel 1311. Un documento del 1313, scoperto dall'Alizeri, ci fa conoscere come Enrico VII affidasse a Giovanni Pisano di comporre la sepoltura della imperatrice, la quale stette sino nel 1798 in San Francesco di Castelletto. Distrutto il mausoleo, trasportati i resti nella Villa Brignole a Voltri, esso non può ricostruirsi neppure idealmente. Oggi, nel palazzo Bianco, si veggono alcuni frammenti dell'opera di Giovanni Pisano (fig. 166):

[1] Attorno al pulpito erano incise due iscrizioni. La prima così suona:

LAVDO DEVM VERVM PER QVEM SVNT OPTIMA RERVM
QVI DEDIT HAS PVRAS HOMINEM FORMARE FIGVRAS
HOC OPVS HIC ANNIS DOMINI SCVLPSERE JOHANNIS
ARTE MANVS SOLE QVONDAM NATIQVE NICHOLE
CVRSIS VNDENIS TERCENTVM MILLEQVE PLENIS .
JAM DOMINANTE PISIS CONCORDIBVS ATQVE DIVISIS
COMITE TVNC DICO MONTISFELTRI FREDERICO
HIC ASSISTENTE NELLO FALCONIS HABENTE
HOC OPVS IN CVRA NEC NON OPERE QVOQVE JVRA
EST PISIS NATVS VT JOHANNES ISTE DOTATVS
ARTIS SCVLPTVRE PRE CVNCTIS ORDINE PVRE
SCVLPENS IN PETRA SIGNO AVRO SPLENDIDA TETRA
SCVLPSERE NESCISSET VEL TVRPIA SI VOLVISSET
PLVRES SCVLPTORES REMANENT SIBI LAVDIS HONORES
CLARAS SCVLPTVRAS FECIT VARIASQVE FIGVRAS
QVIS QVIS MIRARIS TVNC RECTO JVRE PROBARIS
CHRISTE MISERERE CVI TALIA DONA FVERE · AMEN ·

La seconda iscrizione, pure tratta dall'arch. Roncioni, stava nella base del pulpito:

CIRCVIT HIC AMNES MVNDI PARTESQVE JOHANNES
PLVRIMA TEMPTANDO GRATIS DISCENDA PARANDO
QVEQVE LABORE GRAVI NVNC CLAMAT NON BENE CAVI
DVM PLVS MONSTRAVI PLVS HOSTITA DAMNA PROBAVI
CORDE SED IGNAVI PENAM FERO MENTE MAVI
VT SIBI LIVOREM TOLLAM MITIGEMQVE DOLOREM
ET DECVS IMPLOREM VERSIBVS ADDE ROREM
SE PROBAT INDIGNVM REPROBANS DIADEMATE DIGNVM
SIC HVNC QVEM REPROBAT SE REPROBANDO PROBAT

Fig. 164 — Pisa, Museo civico. Figura di San Michele,
già in un pilo del pulpito del Duomo di Pisa. Giovanni Pisano
(Fotografia Alinari).

la defunta, sorpresa dal sonno di morte, aiutata da due angioli a sorgere dalla tomba. Nella camera funebre sopra il sarcofago vedevasi non già disteso il corpo, ma richiamato a vita,

Fig. 165 — Pisa. Museo civico. Figura d'Ercole, già nel pulpito del Duomo di Pisa. Maniera di Giovanni Pisano. (Fotografia Alinari).

sorgere, assistito e sorretto dagli angioli, alla beatitudine e alla gloria. Di qua e di là dalla scena della resurrezione, due angioli dolenti che stiravano le cortine delle camera funebre.

Dal 1310 al 1313, cioè dal compimento del pulpito alla

Fig. 166 — Genova, Palazzo Bianco. Frammento del sepolcro dell'imperatrice Margarita di Lussemburgo. Giovanni Pisano.

esecuzione del mausoleo dell'imperatrice, non sappiamo dove lavorasse Giovanni Pisano.[1] E così in seguito, dall'opera data a quel monumento in Genova sino alla fine, di data incerta, della sua vita, non possiamo indicare altro che i frammenti di grandi statue di Profeti e di mezze figure delle Virtù, eseguite a Firenze per Santa Maria del Fiore, e la *Madonna della Cintola*, in Prato, eseguita nel 1317.[2]

Nel Museo dell'opera di Santa Maria del Fiore si vedono due grandi teste di Profeti (figg. 167 e 168), tormentate nella fattura e profonde di pensiero. La vita par che scoppî da quei volti, le ciglia, le sopracciglia, la barba, i capelli sembrano mossi da un magnete. Oltre quelle teste poderose, lungo la scala del Museo dell'opera del Duomo fiorentino, vi è la mezza figura d'una *Carità* col cornucopia infiammato (fig. 169), opera di Giovanni. Questa Virtù teologale doveva trovarsi fra le altre due sorelle, e nel Museo medesimo ancora si vede il frammento di una di esse, indicato per il busto di una santa incoronata o di Santa Reparata. Corrisponde per fattura alle Virtù teologali del sostegno del pulpito pisano, e rappresenta la Fede, con corona gigliata e gli occhi in alto, con certi scuri delle sopracciglia che danno intensità allo sguardo.

Non a torto dunque il Vasari raccontò che Giovanni, recatosi a Firenze per vedere la costruzione di Arnolfo, ebbe allogate parecchie opere dagli operai della fabbrica di Santa Maria del Fiore. Errò il Vasari nel determinarle, ma pure si fece eco d'una tradizione, che la presenza de' frammenti sopra indicati fanno ritenere verissima.

Nel 1317 fu dato principio all'ingrandimento della cattedrale di Prato, per la quale Giovanni eseguì la delicata

---

[1] Credesi che Giovanni Pisano eseguisse nel 1312 la Madonna ch'era sulla porta della cattedrale pisana, di prospetto al campanile. Vedevasi un angiolo che presentava Arrigo VII alla Vergine: *imperator Enricus qui Christi fertur amicus* (SUPINO, *Arte pisana*). Ma forse quei rilievi erano parte del sepolcro di Enrico VII.

[2] Vedi *Giornale ligustico*, 1874 (*Lettera* di SANTO VARNI a FEDERICO ALIZERI). — F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, Genova, 1876.

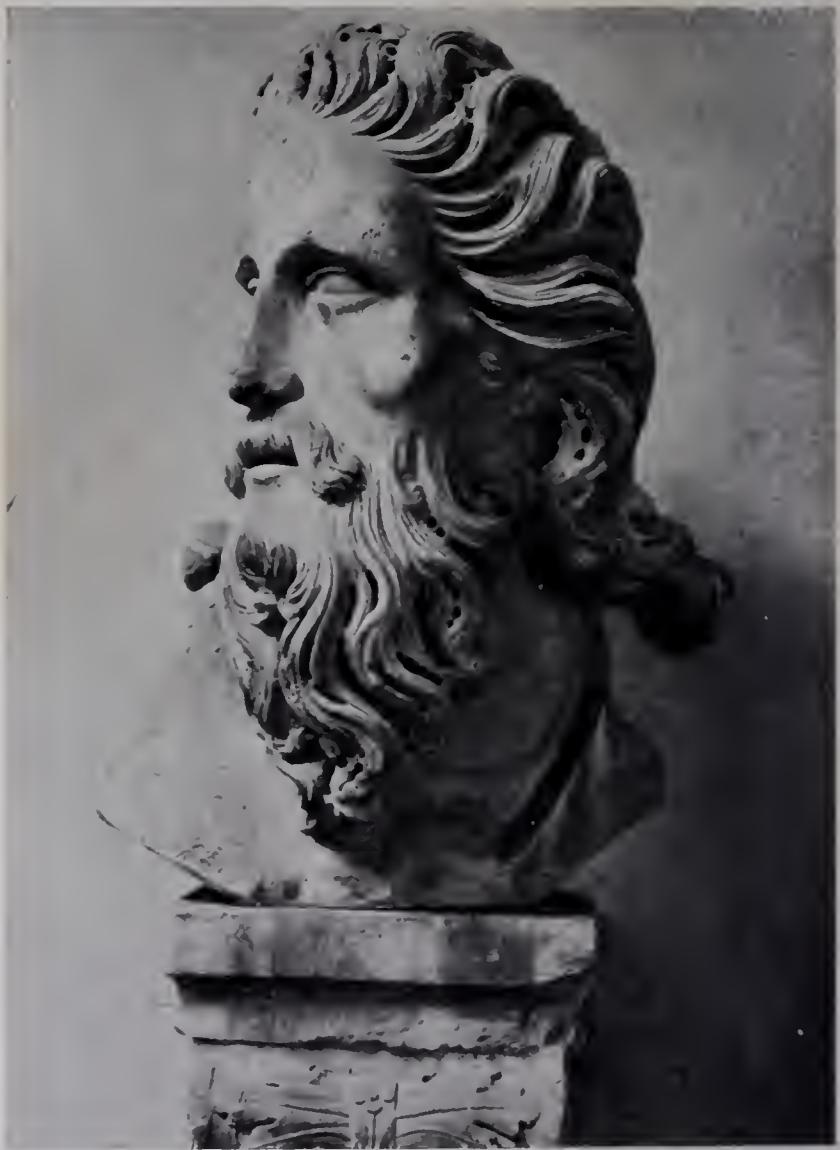



Fig. 167 — Firenze, Museo dell'opera del Duomo. Testa di Profeta.
Giovanni Pisano.

Fig. 168 — Firenze, Museo dell'opera del Duomo. Testa di Profeta.
Giovanni Pisano.

Fig. 169 — Firenze, Museo dell'opera del Duomo. Figura della Carità.
Giovanni Pisano.

Madonna della Cintola (fig. 170), ultima sua opera conosciuta. La Vergine guarda nel modo che poi il Petrarca descrisse:

> . . . la spietata stampa
> Ne' dolci membri del suo caro figlio.

Con questa opera tace ogni ricordo della vita dell'artista, che lasciò impulsi imperituri all'arte del Trecento. Fors'anche egli non fu estraneo alla prima costruzione della chiesa di Santa Maria della Spina, dove, sulla facciata, entro una edicoletta, si vede il gruppo di Maria col Bambino, molto prossimo all'arte sua, sì nel movimento del busto della Madonna, come nel cadere del drappeggio e nel sollevarsi del manto sull'anca destra, secondo il modo a Giovanni consueto. E se qui non si vedesse l'arrotondarsi benchè lieve, de' lineamenti del volto e un'energia minore del solito nel gruppo, tutto concorrerebbe a farlo assegnare a Giovanni stesso. Egli non dovette neppure essere estraneo alla scultura de' due angioli nelle edicolette che s'innalzano all'impostarsi del timpano, mentre quella che s'erge sulla sommità è certamente posteriore. Tutte le figure nell'alto di Santa Maria della Spina richiamano l'arte di Nino Pisano, le teste nella porta della chiesuola l'arte medesima; i dodici Apostoli nella galleria sono di un seguace di Giovanni, che fa lunghe le figure, strette le spalle, piccole le teste e tutto intaglia con poco spirito (figg. 171-175). Quelle figure richiamano le quattro statuette del Museo di Berlino (fig. 176-177), assegnate alla scuola di Giovanni nel periodo 1310-1320 da Ludwig Justi.[1] E si potrebbe supporre che fossero dello scultore Lupo di Francesco, succeduto, come capomaestro del Duomo, a Tino da Camaino. Questi nel 1312 tenne il posto del Pisano, quegli nel 1316, e lo lasciò due anni dopo a Giovanni di Balduccio.[2] Il suo nome suona ancora, a proposito dell'ingrandimento della Madonna

---

[1] Op. cit., pag. 271.
[2] Supino, op. cit., pag. 177 e 198.

Fig. 170 — Prato, Cattedrale. Madonna col Bambino. Giovanni Pisano.
(Fotografia Alinari)

Fig. 171 — Pisa, Santa Maria della Spina. Statue nella galleria del fianco.
Scuola di Giovanni Pisano. - (Fotografia Alinari).

Fig. 172 — Pisa, Santa Maria della Spina. Statue nella galleria del fianco. Scuola di Giovanni Pisano. - (Fotografia Alinari).

Fig. 173 — Pisa, Santa Maria della Spina. Statue nella galleria del fianco. Scuola di Giovanni Pisano. - (Fotografia Alinari).

Fig. 174 — Pisa, Santa Maria della Spina. Statue nella galleria del fianco. Scuola di Giovanni Pisano. - (Fotografia Alinari).

Fig. 175 — Pisa, Santa Maria della Spina. Statue nella galleria del fianco. Scuola di Giovanni Pisano. - (Fotografia Alinari).

della Spina, divisatosi nel 1325; e bene egli poteva aver avuto parte a decorarla.

A Siena, a Pisa e a Padova gli scolari di Giovanni si

Fig. 176 — Berlino, Museo Federigo. Statue di Profeti. Scuola di Giovanni Pisano.

moltiplicarono. Vedremo in seguito il diramarsi dell'arte sua da Siena, specialmente con Tino da Camaino; da Pisa a Firenze con Andrea da Pontedera, che non è quello stesso *Andreuccio* suo garzone che lo assistette durante il lavoro

del pergamo pisano;[1] da Pisa in Liguria e in Lombardia con Giovanni di Balduccio. Ma singolare è l'influsso esercitato dalle statue di Giovanni nella cappella dell'Arena, sullo svi-

Fig. 177 — Berlino, Museo Federigo. Statue di Profeti. Scuola di Giovanni Pisano.

luppo dell'arte a Padova e nel Veneto, prima che Nino Pisano desse toscane grazie ai veneti tagliapietra.

[1] Vedi a proposito il documento pubblicato dal BARSOTTI nella citata *Miscellanea d'erudizione*. Risulta che *Andreuccio* era figlio di maestro Simone *senese*, e che la madre vedova, di nome Parda, nel 1303 lo poneva a star con Giovanni, perchè imparasse l'*arte delle pietre*.

Il monumento sepolcrale di Enrico Scrovegno (fig. 178) nella cappella dell'Arena, già assegnato a Giovanni Pisano, fu scolpito dopo il 1336, dai maestri stessi che eseguirono i monumenti di Jacopo e Ubertino da Carrara nella chiesa degli Eremitani in Padova. Diremo in seguito di essi; intanto osserviamo che i due angioli e la Madonna nel monumento di Jacopo da Carrara imitano quelli di Giovanni nella cappella degli Scrovegni. È un'imitazione, se vuolsi, all'ingrosso, ma che serve a dimostrare come anche dopo cinquanta anni circa fruttassero le semenze dell'arte del Pisano. A quella scuola di veneti tagliapietra, che fa tesoro degli esempi di Giovanni, sono da ascriversi i due angioli del Museo di Berlino, creduti di scultore toscano tra il 1310 e il 1320, avanzi di un monumento sepolcrale (fig. 179-180).

Niuno de' tanti seguaci seppe rendere però la irrequietezza del pensiero di Giovanni, e la potente energia che faceva scoppiare di passione le statue. Niccolò dette alle sue il romano imperio, egli l'impeto della propria anima. Le forme classiche sminuirono nell'opera di lui, perdettero solennità; ma logorate, sforacchiate dal trapano, scontorte, resero nella loro trasfigurazione la vita nuova. Disotto al pondo dell'antico, scorsero le linfe primaverili; tra i ruderi spuntarono i fiori del sentimento cristiano. La scena sacra, divenuta dramma popolare, non ebbe più nè limitazioni ieratiche, nè classici contorni, ma si affollò di personaggi che si mossero sotto l'ombra del dubbio, agitati dal destino, in preda al dolore. Gli Ercoli, i Paridi, le Giunoni, le Naiadi subirono una metempsicosi, rivissero tra le tempeste; i Profeti, come maghi leggendarî usciti dagli spechi profondi, apparvero sotto l'incubo della fine delle cose create, così come le Sibille veggenti lo sfasciarsi del mondo. Più che dall'arte gotica, che contribuì a dare contrazioni ai corpi, Giovanni Pisano trasse dalla irrequietezza del proprio spirito l'arte nuova che per pietà singhiozza, per dolore geme da secoli.

Fig 178 — Padova, Cappella dell'Arena. Tomba d'Enrico Scrovegni.

Fig. 179 e 180 — Berlino, Museo Federigo. Statue d'angioli Scuola di Giovanni Pisano.

II.

Maestri senesi divulgatori dell'arte pisana — Nicola di Montefonte, scultore degli amboni di Benevento — Tino di Camaino capomaestro del Duomo pisano — Suo cenotafio del card. Petroni a Siena — Sue opere in Firenze — Monumenti angioini eseguiti da Tino a Napoli — Suoi bassorilievi con le storie di Santa Caterina in Santa Chiara di Napoli — Seguaci di Tino napoletani e toscani in questa città — Pacio e Giovanni da Firenze — Loro cenotafio per re Roberto — Altri loro monumenti sepolcrali — Imitazioni napoletane dei modelli toscani — Lorenzo Maitani e suo figlio Vitale, Meo e Nicola Nuti a Orvieto — Loro bassorilievi nella facciata del Duomo — Cooperatori fiorentini nella scultura di quei bassorilievi — Altre opere della scuola del Maitani — Il monumento di Benedetto XI a Perugia — Goro di Gregorio a Massa Marittima e a Messina — Agostino e Agnolo di Ventura senesi — Cenotafio di Guido Tarlati nel Duomo di Arezzo — Giovanni d'Agostino, collaboratore e continuatore di Agostino, d'Agnolo a Grosseto e a Siena — Altre opere eseguite dai tre soci Agostino, Agnolo e Gio. d'Agostino, ad Arezzo, Siena e Pistoia - Bassorilievo dell'arca di Sant'Ottaviano a Volterra — Cellino di Nese a Pisa e a Pistoia. — Niccolò di Cecco del Mercia e Sano (di Matteo?) da Siena e le sculture da essi eseguite nel Duomo di Prato, insieme con Gio. di Francesco Fetti da Firenze — Gano di Siena a Casole — Monumenti di Tommaso d'Andrea, vescovo di Pistoia, e di Ranieri del Porrina — Altre opere probabili di Gano a Perugia — Angelo e Francesco di maestro Pietro d'Assisi cortonesi — L'arca di Santa Margherita da Cortona.

La scultura senese del Trecento, divulgatrice dell'arte di Giovanni Pisano, è in parte incognita, in parte mal cognita, tanti sono stati gli errori del Vasari a proposito de' maestri senesi, tanta la dispersione delle loro opere, tanti infine i giudizî su queste detti e ripetuti a sproposito. Di Lando di Piero e di Ramo [1] di Paganello, celebrati al loro tempo,

---

[1] Il Bertaux, nella sua opera: *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV* (Napoli, 1899), pubblica una lettera del 1314 consegnata a *Magister Ramulus de Senis*, che doveva recarsi a Orvieto ad acquistare marmi e musaici, per la decorazione del palazzo di Bartolomeo da Capua, protonotario del Regno, ed anche allo scopo di condurre a lavorare in esso esperti maestri. Che quel *Ramulus* fosse Ramo di Paganello?

manca ogni opera certa; [1] e così di tanti altri maestri della generazione alla quale Giovanni Pisano appartenne. Niuno ricorda più Giovanni di maestro Simone *magister lapidum*, padre di Guido, di Bergo e di Bernardo che fiorirono ai primi del Trecento; [2] nè Ciolo di Neri (1310), nè Vanni di Bentivegna e Antonio Manni (1324), nè Cino di Francesco, Tone di Giovanni (1324). [3]

E ancora ne' documenti non si è trovata traccia di Nicola di Montefonte, senese o sotto influssi artistici senesi, che fece a Benevento, nel Duomo, una statua colossale di San Bartolomeo apostolo, e i due amboni. [4]

La statua di San Bartolomeo, nella navata minore a destra, è grandiosa, quantunque abbia dell'idolo nella testa eretta, coi capelli ricciuti e con la barba a cordoni che scendono e si raccolgono in punte a fiamme. La gran tunica forma lunghe pieghe, come budella, sul corpo e cade in modo impacciato, così come il manto dal braccio sinistro della figura. Evidentemente l'artista, per le proporzioni colossali della statua, perdette quella grazia che seppe dare nelle statuette adornanti gli amboni. Quell'enorme Santo che impugna il coltello, come in atto di colpire, sembra a tutta prima che non abbia riscontro con le eleganti sculture dei pulpiti; eppure anche in esse si rivedono gli occhi tondi al modo classico, le vestimenta nel basso similmente rigonfie, spiegazzate, schiacciate.

I pulpiti rettangolari dovettero essere rifatti nella parte superiore, perchè i capitelli non hanno con essa rapporti di forma e di tempo, e sono piuttosto da considerarsi anteriore

[1] All'esposizione d'arte tenutasi in Siena nel 1904 vedevasi una statua attribuita a Rano di Paganello: opera debolissima che non potrebbe certo dare una buona impressione del vantato talento del suo autore.

[2] Pio Pecchiai. *Giovanni Pisano e la torre pendente* (op. cit., pag. 104).

[3] Milanesi, *Documenti* cit.

[4] Nel III volume, pag. 708, accennavamo ai due amboni come ad opera di maestro francese, emulo della grandezza di Nicola d'Apulia; ma, meglio esaminate le sculture beneventane, ci siamo persuasi che siano di un toscano, contemporaneo di Giovanni Pisano e d'Arnolfo.

saggio d'arte indigena. Il pulpito di sinistra ha il parapetto con cornici studiate da' classici monumenti, con le statuette

Fig. 181 — Benevento, Cattedrale. Pulpito a sinistra, opera di Nicola da Montefonte.

di San Bartolomeo apostolo, della Madonna col Bambino, di San Gennaro vescovo, di San Giovanni Evangelista e d'altro Santo (fig. 181).

Inoltre nella faccia, disposta parallelamente all'asse longitudinale della chiesa, c'è in bassorilievo il *Crocefisso*, invocato da un uomo ginocchioni, lo scultore stesso, come indica l'iscrizione:

H(*oc*) OPVS SCVLPTV(*m*) STRVX(*it*)
SIC ORDI(*n*)E [1]
IV(*n*)CT · V(*m*) · D(*e*) · MO(*n*)
TE FO(*n*)TE [2]
NI COL(*aus*) HI(*c*)
GE . NVFL
EX(*us*)

Che trattisi dello scultore medesimo genuflesso si può ammettere leggendo l'altra iscrizione della faccia minore dello stesso ambone:

HOC OP[*us*] EGREGIV[*m*]
NICOLAV[*s*] CELTE [3]
CECIDIT
VIRGINI[*s*] AD LAVDE[*m*]
CVI[*us*] TVTAMINE
FIDIT . ANNO
. D . M . CCC . XI
INDICT[*i*]O[*n*]E . X .

---

[1] L'abbreviatura sull'*o* dev'essere un errore d'incisione.

[2] Lo SCHULZ (*Denkmäler der Unter-Italien*, II) interpreta *Monteforte* e non *Montefonte*, e, citando il *Dizionario* del GIUSTINIANI (VI, 82), indica due luoghi di quel nome, uno nel Principato Citeriore, uno nell'Ulteriore. Montefonte dev'essere stato un luogo di Toscana, dove tante ville e casali sono designati col nome di fonte, fonti, fontana, fontanella. (Cfr. REPETTI, *Dizionario della Toscana*). Nei registri angioini (SCHULZ, III, pag, 135) è fatta parola, sotto la data del 20 giugno 1313, di *Nicolinus Juncte de Luca et Petrus Symonis da Senis, cuneorum incisores*. Questo documento designa un maestro toscano di nome Nicola, che indichiamo qui per dare una traccia a ricercare notizia di Nicola di Montefonte, e per mostrare come toscani fossero i maestri chiamati a uffici d'arte nel Napoletano.

[3] *Celte* significa *con lo scalpello*, e quindi *celte cecidit* si traduce *tagliò* (incavò) *con lo scalpello*. A prova della giustezza di questa interpretazione può richiamarsi il versetto di Giobbe (*Vulgat. Interpr.*, Job, c. XIX, v. 23): *Quis mihi det, ut exarentur* (*sermones mei*) *in libro stylo ferreo et plumbi lamina, vel celte scul-*

Nel pulpito a destra, nelle due facce più lunghe si vedono, nell'una *San Pietro, Gabriele* e l'*Annunciata*, nell'altra *San Barbato* e *San Paolo*. Anche qui lo studio dell'antico è mirabile nelle cornici, nelle rose a mezzo degli scompartimenti; ma, più che nel resto, il maestro, anche educato agli esempî d'Arnolfo, giunse a vera grandezza nel rappresentare l'*Annunciazione*: Gabriele Arcangelo porge nobilmente il saluto a Maria, la quale guarda innanzi a sè, ascoltando le arcane parole.

* * *

Nella generazione susseguente a Giovanni Pisano, si presenta primo Tino, figlio di Camaino di Crescenzino o Crescenzio di Diotisalvi, scultore senese, che stette ai servigi dell'opera del Duomo di Siena dal 1300 al 1338.[1]

Egli dovette seguire Giovanni Pisano ben presto, da quando partì dalla sua città natale, insieme con altri senesi *magistri lapidum*, de' quali appena si conosce il nome: Ciolo del fu Neri, Cecco di Lupo, Nuto, Tano, Jacopo da Certaldo, Marco, Tofano, Stefano di Simone.[2] « Lavorarono », come scrive il Supino, « ora nel Camposanto, ora nel Duomo, ora nella *taglia*, il laboratorio che l'opera teneva nella piazza, ora ai monti di Vecchiano, di San Giuliano, di Asciano a estrarre pietre e marmi », insieme con altri marmorari fiorentini di nome Ghele, Bruno, Mino, Partino, Puccio, Chiaro, Benino, Parduccio, ecc. I meglio retribuiti, dopo Giovanni Pisano che percepiva otto soldi e tre denari al giorno, nel 1299, erano Bernardo di Giovanni, Gilio, Giliolo, Puccio e Porchetto Testa (padre e figlio), Beltrayme lombardo, Franceschino,

---

pantur in silice? Nell'*Amalthea onomastica Josephi Laurentii*, sotto la parola *celtis* trovasi: *Celtis, celte, instrumentum scalptorium; celtis, is, instrumentum ferreum aptum ad scalpendum*. Cfr. anche il Du Cange. Lo Schulz, dopo aver citato quest'A., suppose però che *Celte* fosse nome tedesco e che l'artista potesse essere *Nicolaus Celte di Montejorte*.

[1] Milanesi, *Documenti* cit., vol. I, pag. 183.

[2] Milanesi, *Documenti* cit., vol. I, pag. 174; Supino, *Arte pisana*, pag. 183.

Albertino pisano, Beltrame milanese, Martino lombardo, Manno milanese, Janni milanese, Benaccio, Giacomino di Piacenza. Tutti questi percepivano quattro soldi al giorno. Ad essi si aggiunsero, pure nel 1299, con lo stesso stipendio, Guglielmo da Sestri, Tura senese, Ciolo, Nerio e Cecco. Nel 1301, oltre alcuni di questi ora nominati, si contano Nardo di Ventura, Bettino fiorentino, Tano senese, Lorenzo lombardo, Nuto, Guido fiorentino, Ristoro senese, ecc.[1]

Tino di Camaino ci appare per la prima volta a Pisa l'anno 1311 (1312 stile pisano), come successore di Giovanni Pisano nella carica di *capomaestro* dell'opera del Duomo. In quell'anno egli dovette attendere al fonte battesimale, che il Roncioni [2] vide tutt'adorno delle istorie del Battista. Il nome dell'operaio Burgundio Tadi, che già era associato a quello di Giovanni Pisano, ora si associa all'altro di Tino di Camaino e nell'iscrizione del fonte battesimale distrutto, e nell'altare della cappella di San Ranieri, oggi nel Camposanto pisano, entro la cappella Ammanati, dove si vede scolpito Burgundio Tadi presentato dal suo santo patrono alla Vergine.

Il Supino, che ha riconosciuto per primo come l'opera sia da ascriversi a Tino di Camaino, ricorda pure che l'operaio Burgundio Tadi *fecie fare l'altare di sancto Ranieri,* per la esecuzione del quale sin dal 1292 il giudice e notaio Marco Sicchi aveva donato terre e poderi. La forma antica dell'altare si desume dalla rappresentazione, ripetuta ne' bassorilievi della parte superiore, già collocata sul fondo dell'altare stesso. Sopra quattro mensole poggia la base dell'ancona, divisa da pilastrini in tre scompartimenti: in quello mediano è *San Ranieri* in cattedra, supplicato dai due committenti Burgundio Tadi e Marco Sicchi; nell'altro a destra è figurata la consacrazione dell'altare con le reliquie deposte dal clero entro la mensa; a sinistra è l'offerta dell'altare a San Ranieri da Marco Sicchi. Su questa base s'innalza il timpano,

[1] Dai registri dell'opera del Duomo di Pisa, n. 77, 78, 79 (Arch. di Stato).
[2] *Istorie pisane*, III, 113.

dove siede la *Vergine col Bambino* tra angioli, in atto di ricevere pietosa le preghiere del giudice presentato da San Ranieri, mentre il Bambino si volge all'operaio del Duomo raccomandato e protetto da altro Santo.[1] Qui la maniera della scuola di Giovanni Pisano è evidente; e Tino di Camaino, nell'opera giovanile, dimostra già, specie nell'atteggiamento della Vergine, la natural grazia del suo spirito.

Nel 1315 Tino ebbe l'incarico di scolpire la tomba dell'imperatore Arrigo VII, morto di febbre o di veleno a Buonconvento presso Siena; ma, appena iniziata, lasciò, nè si sa perchè, il lavoro e il posto di capomaestro dell'opera a Lupo di Francesco. I frammenti del mausoleo disseminati nel Camposanto non ci permettono di attribuirli a Tino. Tutt'al più si può ricercare in essi la traccia del disegno fornito dal maestro, il quale, nel periodo che corre dal 12 febbraio 1315, in cui fu stipulato il contratto, al 26 luglio dello stesso anno, in cui si ha l'ultima notizia di lui nei documenti dell'archivio dell'opera, non avrebbe potuto eseguire il grandioso monumento. Il sarcofago doveva poggiare sopra quattro modiglioni e sul sarcofago esser distesa la figura dell'Imperatore come dentro a una stanza chiusa da cortine, sollevate dagli angioli. E sul soffitto di quella stanza, entro una gran nicchia aperta anche ai lati, doveva apparire l'Imperatore in maestà, assiso tra i suoi cortigiani, alcuni col falco in pugno, segno della nobiltà loro. Infine sopra questo catafalco, in un timpano o in una nicchia con pinnacoli, doveva adergersi Dio benedicente o la Vergine assistita da angioli o dai santi patroni del defunto. Di quest'opera colossale esiste ora il sarcofago con le figure degli Apostoli, goffi, involti da grossi

---

[1] Secondo la tradizione, cui si attiene il GRASSI (*Storia artistica di Pisa*, II, 174), una delle due figure di committenti, non si dice quale, rappresenterebbe Giovanni Pisano; e il Grassi la dice assai simile all'altra figurina del tabernacolo su la porta del Camposanto, la quale pure si diceva un tempo rappresentasse Giovanni. Ora notisi che la figura a destra del trono della Vergine ha un berretto, una specie di tocco, in testa, invece del solito cappuccio del lucco, il che ci dà a credere si tratti proprio d'un giudice, e, nel caso nostro, del Sicchi.

panni storacchiati nelle frange, la statua distesa dell'Imperatore fasciato nel manto ricamato (fig. 182), le cinque statue del nicchione, due angioli e qualche altra figura. Tutte opere scadenti, probabilmente di scalpellini seguaci di Giovanni Pisano, che le eseguirono sotto la direzione di Lupo, capomaestro dell'opera, dopo la partenza di Tino. Sin dal 20 ottobre 1315, infatti, Lupo ricevette una somma di denaro per

Fig. 182 — Pisa, Camposanto. Frammento del mausoleo di Enrico VII. Scuola di Tino - (Fotografia Gargiolli).

andare a Carrara a comprar marmi per la sepoltura imperiale, *pro faciendo fieri sepulturas Principi et aliis corporibus que sunt in ecclesia.*[1]

---

[1] A proposito della tomba di Arrigo VII e della sua ricostruzione ideale cfr. Ciampi, *Notizie inedite della sagrestia pistoiese*, pag. 126; Giorgio Trenta *La tomba di Arrigo VII imperatore*, Pisa, 1893: Emile Bertaux, *Le Mausolée de l'empereur Henri VII a Pisa* (*Mélanges Paul Fabre*, Paris, 1902): Id., *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli, 1899: Supino, *Arte pisana*, già cit., pag. 190 e seg. e prima nell'*Archivio storico dell'Arte*, a. 1895.

Mentre era a Pisa, Tino di Camaino dovette eseguire parecchie *Madonne,* che rimasero tipiche per gli scultori pisani. Una è a Torino, nel Museo civico (fig. 183), proveniente dalla collezione del marchese d'Azeglio, con un'iscrizione in parte indecifrabile, ove sembra che si debba leggere tuttavia il nome di Tino;[1] e questa servì di modello a un'altra del Museo di Berlino (fig. 184 e 185), dov'era ascritta a Giovanni Pisano, e ad una terza, rifatta nel capo, che si trova a Monaco presso l'antiquario Böhler (fig. 186). Dalle botteghe degli scultori pisani si sparsero da per tutto i gruppi di quelle *Madonne col Bambino,* e si riposero sugli altari, si custodirono nelle case, ov'entrarono col corredo nuziale delle donzelle. L'atteggiamento di quelle Madonne, che sollevano il manto con la destra e guardano il divino Bambino, e il modo con cui questi poggia una mano sul petto della Madre, sono studiati sui modelli di Giovanni Pisano.

Anche la Madonna nel tabernacolo gotico della facciata di San Michele in Borgo, a Pisa (fig. 187), corrisponde all'incirca a quelle imagini, e non appartiene a Fra' Guglielmo cui fu attribuita, bensì a un seguace di Tino, contorto e quasi cadente: il Bambino, male adagiato sul braccio materno, ha il braccio destro come slogato. Un'altra Madonna che ricorda specialmente i maestri, seguaci di Tino anch'essi, i quali eseguirono il monumento di Arrigo VII, è quella che si vede policromica nel fianco a sinistra su una porta minore del Duomo di Pisa. Altre Madonne e Madonnine si potrebbero citare inviate da Pisa per ogni dove: certo se ne faceva commercio, come oggi si usa per gli alabastri. Una in un medaglione si vede nel Museo di Empoli (fig. 188), derivata da una giovanile di Giovanni Pisano. Altre, con piegoni ad arco,

[1] Il SAUERLANDT (op. cit.) pubblicò bene la iscrizione: solo in un luogo leggesi SE invece di SC. Ma val lo stesso, chè l'iscrizione fu eseguita da un ignorante di latino. Era in due versi: del primo si capisce + VIRGINIS : AT | TINO FECI T, OH QVAM CERNIS IMAGHO. Del secondo: QVAM GENVERE | ... PATERQ[*ue*] MAGIS[*t*]RO. Convien leggere PATERQVE e non PATER QVAM, poichè il verso cadrebbe. Non si riesce a indovinare il resto.

Fig. 183 — Torino, Museo civico. Madonna col Bambino, opera di Tino di Camaino.

Fig. 184 — Berlino, Museo Federigo. Madonna col Bambino, opera di Tino di Camaino.

Fig. 185 — Berlino, Museo Federigo. Madonna col Bambino
(Gruppo sudd. da altro punto di vista).

Fig. 186 — Monaco di Baviera, presso l'antiquario Böhler. Madonna col Bambino, in parte opera di Tino di Camaino.

Fig. 187 — Pisa, San Michele in Borgo. Tabernacolo della facciata, opera d'un seguace di Tino di Camaino - (Fotografia Alinari).

come di roncola, sul fianco destro, si vedono a Trapani nella chiesa della Madonna (fig. 189), a Roma nel convento dei Santi Giovanni e Paolo e anche in una riproduzione del '700 nel Museo nazionale di Budapest.

Da Pisa, Tino dovette recarsi a Siena,[1] per eseguire il

Fig. 188 — Empoli, Museo della Collegiata. Madonna col Bambino, opera d'un seguace di Giovanni Pisano.

monumento del cardinal Ricciardo Petroni († 1314), che fu situato nel braccio sinistro della chiesa nell'anno 1664 (fig. 190). Il cenotafio riposa su quattro mensoloni, che reggono un gradino su cui poggia il basamento, dove sono scolpite in bas-

[1] Nei registri dell'opera del Duomo di Siena, Tino è nominato nell'anno 1318 (vedi Milanesi, *Documenti*, I. pag. 181 e seg.).

Fig. 189 — Trapani, chiesa della Madonna.
Madonna col Bambino, ripetizione di scultura pisana.

Fig. 190 — Siena, Duomo. Monumento del card. Petroni, opera di Tino di Camaino (Fotografia Lombardi).

sorilievo, nella faccia anteriore, le scene della *Resurrezione di Cristo*, dell'*Apparizione di Cristo alla Maddalena*, dell'*Incredulità di San Tommaso*; nella faccia a sinistra, le *Pie Donne al sepolcro di Cristo*; nella faccia a destra, un'altra scena che non si distingue. Sul basamento poggia l'urna, e su questa stendesi la statua del cardinale: urna e statua racchiusi in un vano che va rastremandosi verso l'alto, coperto tutt'attorno da cortine sollevate dagli angioli. Sul coperchio stanno racchiusi la Vergine e due Santi in un'edicola gotica, e su questa s' innalza una cuspide. Anche qui chiaramente si vede come Tino di Camaino si conformasse allo stile di Giovanni Pisano, nelle statuette che separano i quadri del basamento, studiate su quelle della fonte di Piazza a Perugia; negli angioli nobilissimi che stirano le cortine, in ispecie nei due a sinistra che, se non avessero un'aria più delicata che non sia nelle opere di Giovanni Pisano e i drappeggi delle vesti più grossi e abbondanti, si direbbero usciti dalla mano stessa del grande caposcuola; infine ne' bassorilievi eseguiti con l'identico metodo di quelli del maestro pisano.[1]

Da Siena passato a Firenze, Tino di Camaino si mostra maturo nell'arte; e la sua individualità traspare meglio che non nelle opere anteriori di Pisa e di Siena, nella ricerca dell'eleganza e della grazia. Un riflesso dell'arte del monumento del cardinal Petroni si vede nell'altro di Gastone della Torre, patriarca d'Aquileia, in Santa Croce a Firenze: come in quello, la faccia anteriore del sarcofago è rivestita da bassorilievi rappresentanti *Cristo risorto* nel mezzo, l'*Apparizione di Cristo a Maddalena*, a destra, *San Tommaso che mette un dito nel costato di Cristo*, a sinistra (fig. 192); in una faccia laterale sono rappresentate, pure come a Siena, le *Pie Donne al sepolcro* (fig. 193).

Il monumento del vescovo Tedice Aliotti, in Santa Maria

---

[1] Nel Museo dell'opera del Duomo di Siena si vede una statuetta, ascritta a Giovanni Pisano, invece di Tino di Camaino (fig. 191).

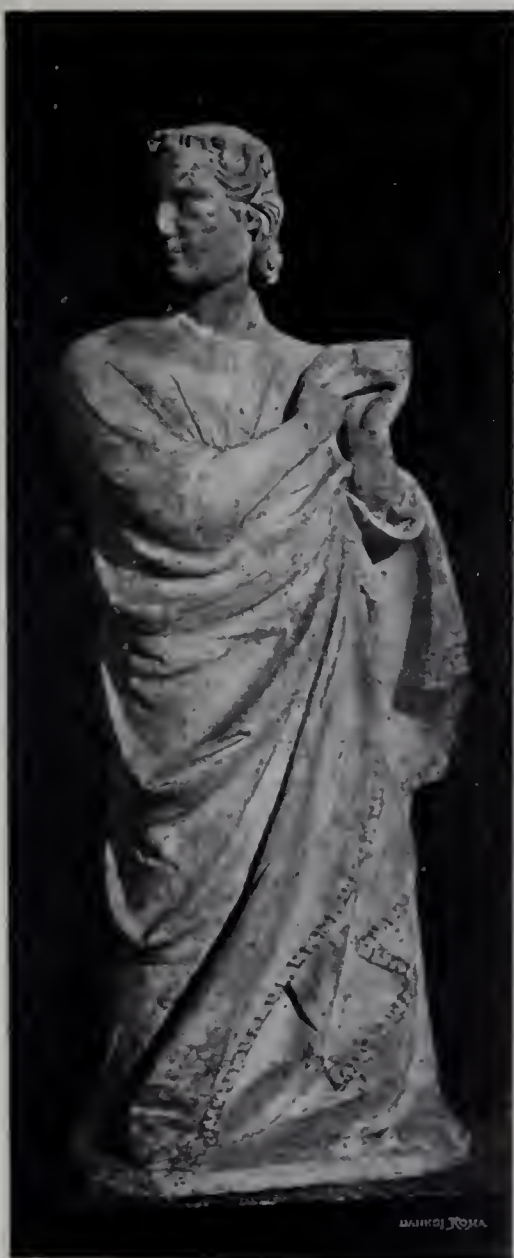



Fig. 191 — Siena, Museo dell'opera del Duomo.
Frammento di statuetta. Tino di Camaino.

Novella [1] (fig. 194), e quello del vescovo Orso († 1321) nel Duomo fiorentino sono là ad attestare come, sciolto si alquanto

Fig. 193 — Firenze, Santa Croce. Monumento suddetto. Fianco del sarcofago (Fotografia Alinari).

dalla maniera della scuola, lo scultore fiorisse di grazia tutta

[1] Il Milanesi, *Documenti*, ecc., a pag. 184 dice che il vescovo Tedice Aliotti morì nel 1336. Questa data è certamente da escludersi, chè non sembra possibile il ritorno di Tino di Camaino a Firenze da Napoli, dove teneva il campo nell'arte. Essa vi fu apposta assai tardi, come l'iscrizione c'insegna: DNO THEDICI DE ALIOCTIS DE NERI F. EX VICEDOMINIS FLOR. | MAGNATIBVS EPISQ. FESVLANI QVI OBIIT ANNO DNI MCCCXXXVI MENS. OCTOB. | ROBERTVS VICEDOMINVS DE CORTIGIANIS MICHAELIS FIL. | CONSORTE SVO AD EIVS MAVSOLEVM MEM. P. M. MDCLIII. Reca il monumento pure la scritta TINVS · SENENSIS FACIE(*bat*). Alcuni scrittori lessero LINVS e non TINVS.

Fig. [illegible] — Firenze, Santa Maria Novella.
Monumento a Tedice Aliotti, vescovo di Fiesole, opera di Tino di Camaino
(Fotografia Alinari).

senese. Egli continuò a collocare i suoi cenotafi su mensole, ma dall'una all'altra vi fece girare arcate, trilobate in quello dell'Aliotti, semplici e a pieno centro nell'altro del vescovo Orso (fig. 195). Rialzò su dadi o su leoni i sarcofagi, e questi adornò di bassorilievi con rappresentazioni sacre.

Semplificò poi la parte superiore, vi tolse quella sovrapposizione di piani, quella complessità di forme architettoniche da altri usate nel costruire mausolei, e, inscrivendo nel monumento dell'Aliotti, nell'arco dell'edicola, due archi trilobati pensili, tolse il vuoto dal fondo del sarcofago alla volta. Nel monumento del vescovo Antonio d'Orso poi, seguendo le prescrizioni dell'esecutore testamentario Francesco da Barberino, il poeta de' *Documenti d'Amore*, egli collocò sul sarcofago la figura dormente del prelato, con le braccia conserte, con la testa ripiegata sull'omero destro. Sul fronte della cassa che riposa su leoni, vi è una scena nobilmente segnata, e cioè *Dio in trono* assistito dagli Apostoli e da Santi in atto di ricevere il vescovo condottogli dalle sette Virtù. Nei pennacchi degli archi che reggono il monumento, Tino di Camaino divenne oscuro per obbedire ai consigli del letterato Francesco da Barberino, che gli dette a modello una miniatura illustrativa d'una sua chiosa ai *Documenti d'Amore*,[1] la quale all'incirca così suona: *Mors* è nel mezzo della miniatura, con quattro facce, tre delle quali visibili, irta di peli, co' piedi ad artigli di leone afferrati a un drago: scaglia senza faretra sei frecce con le quattro mani, a segno che da ogni parte sa colpire. Alla sua destra è gente morta o destinata a morte, e alla sinistra altra gente implorante difesa da Dio, che offre la vita eterna ai fedeli.

Tino di Camaino corresse però la astrusa rappresentazione, togliendo particolari complicati, inutili, non proprî delle arti figurative. Si attenne alquanto al modello nella rappresentazione della *Morte*, cui dette però due balestre; e a sinistra

[1] Fr. Egidi, *Le miniature del codice dei « Documenti d'Amore »*, ne *L'Arte*, marzo-aprile 1902. E cfr. Gio. Poggi nella *Rassegna Nazionale*, Firenze, 1903.

Fig. 195 — Firenze, Duomo. Monumento del vescovo Antonio D'Orso, opera di Tino di Camaino - (Fotografia Alinari).

figurò un affollarsi di prelati e dignitarî che da Dio ricevono promesse di vita eterna, a destra un gruppo di uomini ridotti da morte a scheletri.[1] Qui Tino non dimostra la forza di Giovanni Pisano, bensì grande padronanza della materia. Le *Virtù* che conducono, corteo regale, il vescovo Antonio d'Orso al trono della maestà divina, e il gruppo macabro, nel pennacchio dell'arco a destra, fan vedere come il maestro sapesse risolvere difficoltà di composizioni tracciate fuori della cerchia della tradizione iconografica.

Tino di Camaino con queste opere lasciò una gran traccia nell'arte fiorentina: un ornamento di timpano (fig. 196) con una Madonna entro uno spazio triangolare, ricorda tutta la sua maniera; una testa muliebre incoronata, del Museo dell'opera, pure richiama il suo fare e le sue attinenze con Giovanni Pisano,[2] come anche una grande statua di vescovo nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 197).

* * *

Nel 1322, Tino di Camaino attendeva ad alcuni lavori nel Battistero di Firenze,[3] e verso il 1325 si recò a Napoli.

Il primo monumento colà eseguito dal maestro l'anno 1325 è quello della regina Maria d'Ungheria († 1323), madre di re Roberto, nella chiesa di Santa Maria Donna Regina (fig. 198).[4]

---

[1] Il monumento reca l'iscrizione:

† OPERVM · DE · SENIS · NATVS EX · MAGISTRO ·
CAMAINO · IN · HOC · SITV · FLORENTINO :
TINVS : SCVLPSIT : OMNE : LAT(*us*) :
HVNC · PRO · PATRE · GENITIVO DECET · INCLINARI
VT · MAGISTER · ILLO · VIVO : NOLIT APPELLARI ·

[2] La testa si vede nella riproduzione a pag. 149, fig. 95, a destra su una mensola.

[3] Berti, *Cenni storici artistici di San Miniato al Monte*, pag. 140.

[4] Il 21 febbraio 1325 due aiutanti del maestro furono inviati a Roma, per comprare i marmi necessari all'opera. Queste e altre date relative ai monumenti angioini si ricavano dal Minieri Riccio, *Studi storici fatti sopra 81 registri angioini dell'archivio di Stato di Napoli* e *Notizie storiche tratte da 62 registri angioini nell'archivio di Stato di Napoli che fanno seguito agli studi storici suddetti* (Napoli, 1877); Camera, *Annali delle Due Sicilie*; Gaetano Filangieri, *Docu-*

Fig. 196 — Firenze, Santa Croce. Madonna col Bambino e Angioli.
Maniera di Tino di Camaino - (Fotografia Alinari).

Fig. 197 — Firenze, Museo Nazionale. Statua di vescovo.
Maniera di Tino di Camaino.

Fig. 198 — Napoli, Santa Maria Donna Regina.
Monumento della regina Maria d'Ungheria, opera di Tino di Camaino
(Fotografia Alinari).

I pili figurati del pulpito pisano gli suggerirono la forma de' sostegni dell'urna, con le *Virtù cardinali*, munite delle ali d'angiolo, addossate al fusto: la *Fortezza* che tiene il leone morto per una delle zampe posteriori, la *Giustizia* con la spada, la *Temperanza* che tocca con una mano l'ala d'un uccello, la *Prudenza* con tre libri e un serpentello. Sui sostegni riposa l'urna della Regina, divisa nelle facce in tanti scompartimenti: nella faccia anteriore, ella è benedetta da un vescovo, e appresso stanno cavalieri col falco in pugno, uno con un cane a segno della sua fedele devozione; nelle facce laterali, son figurati i figli della regina, il beato Ludovico, re Roberto, Carlo Martello, Filippo di Taranto e Giovanni di Durazzo, ecc. Sopra l'urna, giace la statua della Regina entro un vano, che due angioli, stirando le cortine, scoprono agli occhi de' devoti. Due chierici, uno con una navetta, l'altro con un secchiello e l'aspersorio, stanno nel fondo di quella camera, come per compiere i funebri riti. Sopra questo luogo due angioli salgono, uno presentando la Regina, l'altra la chiesa da essa fondata alla Vergine, che riceve la donna terrena sotto la volta azzurra sparsa di gigli d'oro del baldacchino, il quale copre la tomba retto da ornati steli marmorei, e terminato da cuspide, dove, nel timpano, campeggia la figura dell' Eterno benedicente.

Questa forma adottata da Tino di Camaino a Napoli è quella stessa da lui forse considerata a Roma nel suo passaggio, e che Arnolfo mise in onore, e i Cosmati replica-

---

menti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane, I-IV, Napoli, 1883-1888. Il Bertaux ritenne che il primo monumento di Tino di Camaino sia quello, in San Lorenzo Maggiore, di Caterina d'Austria, prima moglie di Carlo Illustre duca di Calabria († 18 gennaio 1323). A questo proposito il B. ricordò che già il 27 di maggio 1324 re Roberto diresse una lettera a' suoi ufficiali di Roma, perchè raccogliessero i marmi occorrenti per la tomba di sua nuora. Ma il monumento sembra opera posteriore de' seguaci di Tino. Basti osservare la forma dei capitelli, aventi riscontro con quelli del monumento di Carlo di Calabria, e imitati da quelli pugliesi sulle colonne tortili portate a Napoli dalla chiesa di Santa Maria a Castel del Monte. Tale imitazione non si ritrova nel primo monumento di Tino, cioè in quello a Santa Maria Donna Regina.

rono. Ma nelle figure ricorda il proprio maestro, Giovanni Pisano, particolarmente negli angioli de' pilastri dell'urna. Si rivede Tino nelle figure dal petto gonfio, che par coperto di corazza, dal collo come tronco di cono, dalla testa oblunga col mento appuntito e gli occhi fissi, dalle vesti cadenti come da piramide triangolare e rientrate sui piedi.

Nel 1325, mentre Tino lavorava alla sepoltura di Maria di Ungheria, insieme con Gagliardo Primario, protomaestro della chiesa di Santa Chiara, dovette pure attendere alla erezione del chiostro di San Martino sul colle di Sant'Erasmo, per ordine di Carlo Illustre, figlio di re Roberto e vicario del regno.

Morto nel 1328 Carlo di Calabria, ne eseguì il sepolcro in Santa Chiara (fig. 199).[1] Anche in esso le alate *Virtù* s'addossano alle colonne dell'urna, si muovono scioltamente sulle basi ottagonali dei fusti poggianti su leoni accosciati (fig. 200 e 201). Sulla faccia anteriore dell'urna, Carlo Illustre siede nel mezzo, tra baroni ed ecclesiastici che gli rendono omaggio. Sull'urna è disteso il principe entro il padiglione scoperto dagli angioli; nel fondo di questo, dieci figure di ecclesiastici benedicenti la salma. Sul coperchio del padiglione, la Vergine col Bambino e i Santi Francesco e Chiara che presentano alla Vergine il defunto. È degno di nota come Tino riproducesse in qualche modo ne' capitelli delle colonne, che reggono l'urna, quelli che stanno nelle colonne tortili trasportate da Santa Maria di Castel del Monte a Santa Chiara: le due colonne cosmatesche, ora poggiate sur uno zoccolo del Seicento, portano capitelli scolpiti nelle Puglie con foglie gotiche segnate da chi sapeva le forme classiche, con aquile imperiali tra le volute e con teste di fanciulla, che con ambe le mani trae all'indietro le treccie che incorniciano il volto giovanile: teste, diciamo, non mezze figure. Tino imitò quei capitelli, ma semplificando, lisciando ogni cosa, stilizzando le trecce in ornamenti fronzuti.

---

[1] Il monumento fu terminato nel 1333 da Tino di Camaino.

Fig. 199 — Napoli, Santa Chiara. Sepolcro di Carlo Illustre, parte superiore, opera di Tino di Camaino.

Presso al sepolcro di Carlo sta quello della moglie, Maria di Valois, morta nel 1331, pure eseguito da Tino (fig. 202).[1] Consta di un baldacchino eretto su quattro alti pilastri, dell'urna retta da sostegni figurati, di una camera aperta sull'urna medesima, dove si vede la principessa distesa con le delicate mani sul seno, figure di monaci nel fondo, in atteggiamenti di dolore e di pietà, mormorano preghiere e com-

Fig. 200 e 201 — Napoli, Santa Chiara. Sepolcro di Carlo Illustre. Particolari de' sostegni, opera di Tino di Camaino (Fotografia Alinari).

piono i riti funebri. Sul tetto della stanza mortuaria, sotto il cielo fiorito di gigli, siede maestosa la Vergine, fiancheggiata da santi patroni della principessa, che conducono costei presso il trono della celeste regina. Il baldacchino che

[1] Il monumento dovette essere terminato, o quasi, negli ultimi giorni della vita di Tino, poichè il 7 giugno 1339 il saldo dell'aver suo fu pagato alla sua vedova di nome Landa.

copre il monumento, termina cuspidato, e nella faccia anteriore ha scolpita la figura del Redentore benedicente.

Sui pilastri che reggono l'urna stanno le *Virtù*, poggianti sui dorsi di leoni, lavorate con ogni cura nelle carni lustre e nelle nobili vestimenta. L'urna stessa poi è adorna da cinque nicchiette occupate da statue a bassorilievo: quella di mezzo, Maria di Valois, più alta e più formosa delle altre, cinge

Fig. 202 — Napoli, Santa Chiara. Monumento di Maria Valois. Particolari, opera di Tino di Camaino.

la corona ed ha nelle mani il globo e lo scettro; a' suoi lati stanno quattro figure coronate, tutte chiuse nelle ampie vesti tempestate di gigli: hanno il volto austero, le lunghe palpebre socchiuse come se guardassero entro la cruna di un ago. Rappresentano, la prima e la seconda a destra, le due Marie sue figlie; le due figure a sinistra, la regina Giovanna e Carlo Martello. Questa faccia dell'urna è limitata da due pilastrini, nei quali, da una parte, è scolpito *Gabriele*, dall'altra, la *Vergine*. La camera che abbiamo chiamata mortuaria è disvelata da due angioli, i quali scoprono la salma della principessa, riposante in pace, coronato il capo; avvolto il collo

nell'ampio zendado, vestito il corpo da un manto azzurro a gigli d'oro.

Nella chiesa di Santa Chiara, si vede pure un monumentino a Maria di Calabria († 1326), figlia di Carlo Illustre, opera evidente di Tino: la regale fanciullina, avvolta nel manto gigliato, dorme sull'urna ove sono immagini della *Fede* e della *Speranza*.

Due altri monumenti, eseguiti probabilmente da Tino, si vedono in membra disciolte a San Domenico di Napoli; sulla parete di fondo della crociera a sinistra vi è una lunga lastra marmorea, che chiudeva la parte anteriore d'un'urna, divisa in otto scompartimenti da colonnine su cui volgono archi a tutto sesto. Sui fondi delle nicchie a musaico, lucenti di tessere auree, stanno nel mezzo un re col globo e lo scettro, e una regina col cane, segno della sua fedeltà. Ai lati dei Sovrani si dispongono cavalieri col falco in pugno, meno uno che porta la sinistra sull'elsa della spada.

Un'altra lastra, fondo della parete nella crociera a destra, presenta cavalieri col falco in pugno, e un giovane re in trono con predella sotto ai piedi, rivolto verso una turba di supplici, in due ordini o file, con cappelli a larghe tese, barbati.

Le due lastre servirono per i sepolcri di Filippo di Taranto e di Giovanni di Durazzo, la seconda per il sarcofago di costui, che è rappresentato in atto di ricevere gli Albanesi, de' quali fu signore e correttore.

Una delle urne, quella di Filippo di Taranto forse, poggiava, come quella di re Roberto, sopra quattro sostegni, tre de' quali ancora si vedono, frammentarî, a sinistra dell'altar maggiore in San Domenico (fig. 203). Uno ha il fusto circondato dalla *Fortezza* con il leone morto, stretto per una zampa; la *Giustizia* con le bilance; la *Temperanza* con la spada legata nel fodero. Il secondo ha pure tre donne attorno: la prima con croce, la seconda con torcia, la terza con le mani giunte. Il terzo ha ugualmente tre muliebri figure alle-

goriche: una donna con un cane (la *Fedeltà*), una con un mestolo rovescio, una infine con tre tavolette ed un serpentello (la *Prudenza*). La seconda delle urne, quella di Gio-

Fig. 203 — Napoli, San Domenico Maggiore.
Pilastri della tomba di Filippo di Taranto, opera di Tino di Camaino (Fotografia Alinari).

vanni di Durazzo, dovette esser retta da colonne poggiate sopra leoni, alle quali si addossavano figure allegoriche di *Virtù*: due di tali figure si vedono ai fianchi della porta maggiore di San Lorenzo.

All'entrata della cripta in San Domenico, tanto a destra che a sinistra, si vedono altri due leoni reggenti altre colonne del sarcofago; e nella terza cappella, a sinistra entrando, al sommo dell'altare sta una *Madonna col Bambino*, che forse era prima più in alto, sotto la volta del baldacchino del mausoleo di Filippo di Taranto; la Madonna ha il tipo della regina della prima lastra descritta. Inoltre, nella cappella a sinistra dell'altar maggiore, vi è un capitello che forse apparteneva al monumento stesso. E infine nel Museo nazionale di San Martino trovasi una *Madonna* diademata col Bambino acefalo, grandiosissima, che mostra ad evidenza i rapporti di Tino con Giovanni Pisano. Accanto al gruppo colossale, un altro di *San Domenico* che protegge presso la Vergine Giovanni di Durazzo, il quale, deposta la corona sul ginocchio sollevato, s'inchina e prega. Questi due gruppi provengono da San Domenico, e sono opera degna di Tino, non statue rozze, come ebbe a dichiararle il Bertaux.

Tali sono i sepolcri angioini lasciati a Napoli da Tino di Camaino, architetto e scultore ufficiale di re Roberto. Di lui dovette pure vedersi il sepolcro di Matilde d'Acaia, o Mahaut d'Hainaut, fidanzata per forza a Giovanni di Durazzo, fratello di re Roberto, infelicissima donna, morta ad Aversa nel 1331. Si può domandare se la sua imagine non debba riconoscersi nella regina che stette nella chiesa de' Carmelitani, ed ora è nel Museo nazionale di San Martino, creduta l'imperatrice Margarita madre di Corradino. Già il Filangieri sospettò ch'essa sia di « maestro Dino da Siena o di Pacio e Giovanni », e non rappresenti l'augusta Donna orbata del figliuolo. Certo è che la scultura, tutta policromica un tempo, appartiene alla bottega di Tino, non proprio interamente al maestro stesso, come le pieghe schiacciate e stentate della vestimenta ci fanno ritenere.

* * *

Il capolavoro di Tino di Camaino è la serie de' basso-
rilievi in Santa Chiara di Napoli con la storia di Santa Cate-
rina, in undici quadri, che ora si vedono sul parapetto della
tribuna dei frati, sopra l'ingresso della chiesa. Furono eseguiti
per commissione della famiglia Mansella, come ne fa fede lo
stemma, ripetutamente inciso su quel parapetto, formato da
bande trasversali interrotte da un rastrello.

La serie de' bassorilievi s'inizia con uno che designa, di-
remmo, le origini regali di Caterina (fig. 204). La vergine siede
al capezzale di re Custos, suo padre: uno scriba sta a' piedi
del letto, con le gambe a cavalcioni; un giovane avanza
con un vaso verso il morente; due patrizî coperti da cla-
mide assistono alla scena. Mentre le figure più avanti nel
piano, quella di Caterina e quella dello scriba sono a bas-
sissimo rilievo, le altre figure, più indietro, si rilevano spic-
catamente, quasi a tutto tondo, all'opposto d'ogni legge di
prospettiva. La testa della Santa è lunga, e il suo volto lungo,
nella forma consueta di Tino di Camaino; i capelli dello scriba
formano una mezzaluna sulla fronte; tonde, giovanili sono le
teste dei due patrizi. Ma gli atteggiamenti sono affaticati,
come può osservarsi nel braccio ripiegato del morente, nelle
gambe a cavalcioni dello scriba, nelle mani poggiate l'una
sull'altra del primo dei due giovani assistenti, nella sinistra
nascosta sotto il manto del secondo di essi. Le vesti si sti-
rano sul corpo che fasciano sin verso le estremità, dove
cadono abbondanti. In tutta questa composizione la sola
figura studiata naturalmente è quella del re malato, di membra
robuste, atletiche, in contrasto con i lineamenti del viso
smunto e sofferente.

Scolpito questo bassorilievo, non eseguì subito l'altro col
mistico *Sposalizio* della Santa, e prima ne rappresentò la *Con-
versione* per avere un trapasso logico a quella scena (fig. 205).

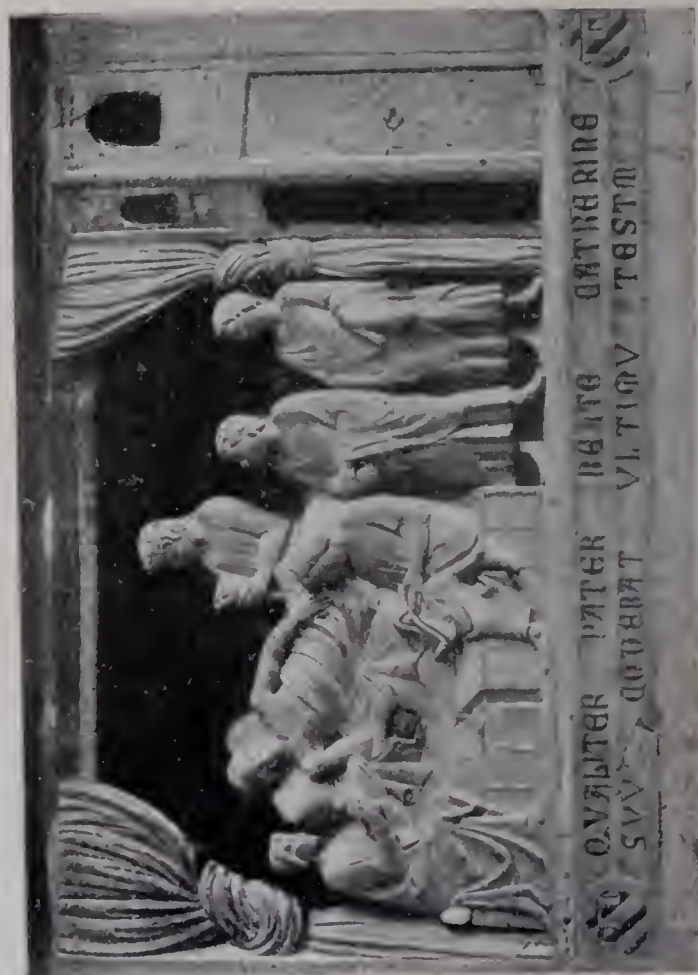



Fig. 204 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina,
opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

Dalla stanza della casa, dove trae gli ultimi respiri il padre di Caterina, si passa in un'altra, e, sopra uno stilobate, vi siede un eremita che mostra a Caterina un'anconetta con la imagine della Vergine.[1] Qui la mano dell'artista è quella del primo bassorilievo, qui abbiamo le stesse forme piatte, i corpi ben nutriti avvolti strettamente dalle vesti di grosso tessuto.

Fig. 205 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina, opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

Caterina ha la testa un po' meno allungata, ma conserva gli stessi caratteri; nella maestosa testa dell'eremita, ogni traccia d'arcaismo è scomparsa.

Fa sèguito a questa la scena del mistico *Sposalizio* (fig. 206), ove l'arte italiana sfrondò la leggenda della inverosimiglianza:

---

[1] L'anconetta ha simiglianza con una di Tino nella raccolta del barone Michele Lazzaroni a Parigi, proveniente da Napoli, che rappresenta la Madonna col Bambino sotto un arco trilobato (fig. 207).

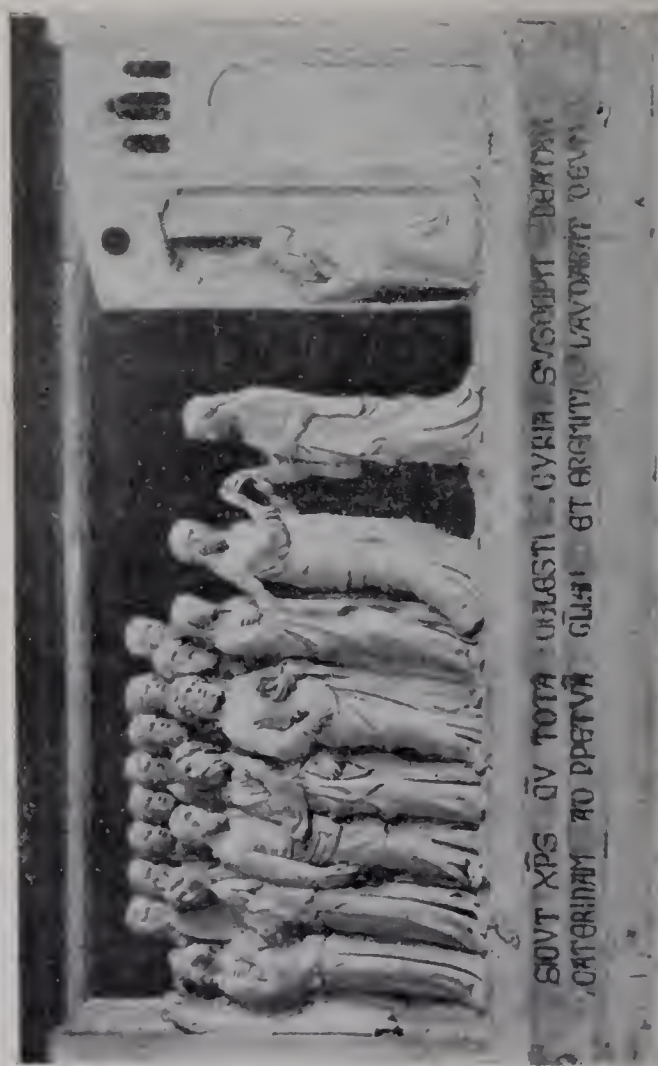



Fig. 206 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina,
opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

Fig. 207 — Parigi, Raccolta del barone Michele Lazzaroni. Madonna col Bambino.
Tino di Camaino.

non il Fanciullo divino dà l'anello di sposa alla giovane, ma il più bello degli uomini che s'avanza verso di lei seguìto dal corteo degli apostoli e degli angioli. Esce la pia vergine dal chiostro, innanzi al quale l'eremita, che l'ha convertita, cade in ginocchio alla vista della celeste coorte. Maria che segue Cristo chinasi dolcemente verso questo, e, toccandogli una spalla, lo incoraggia all'atto nuziale. Seguono i dodici apostoli e due angioli alati. Qui le forme sono meno appiattite e lievemente arcuate, le pupille brillano nella scurità delle orbite, che più fortemente si staccano dal nero lacrimatoio.

Con questa scultura finisce l'esordio della Vita della Santa.

Eccola, secondo la leggenda, innanzi a Massimino governatore dell'Egitto e della Siria (fig. 208), rimproverarlo di aver bandito l'ordine ai sudditi di far sacrifici a' falsi Dei. La donzella parla arditamente al tiranno, che, giovane e mite, richiama i personaggi giovanili della prima composizione, per la sua espressione fanciullesca e molle. Nel mezzo della scena s'erge una colonna reggente la statua d'un idolo seminudo. Dietro alla Santa sta un gruppo di guardie; dietro all'Imperatore vìgilano altre due guardie, e si innalza il suo palazzo con finestre bifore.

La leggenda continua narrando di Caterina ritenuta dall'Imperatore, in attesa che cinquanta Sapienti del regno si adunino a disputar con lei; e della visione d'un angiolo avuta dalla fanciulla alla vigilia della disputa solenne. Invece dell'angiolo apparso alla Beata per animarla a costanza, lo scultore figurò Gesù medesimo, il mistico sposo, ch'entra nel carcere, seguìto dalla Madre divina, da apostoli e da angioli (fig. 209). In questo bassorilievo le forme si approssimano alle altre del primo e del secondo: sono grasse e piatte, con pieghe sottili delle vesti, come incise, senza il forte rilievo del terzo e quarto scompartimento. Se Cristo e gli angioli, quali appaiono nel terzo riquadro, si mettano a riscontro con

Fig. 208 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina,
opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

gli altri qui figurati, questi ci sembreranno una replica men fresca e men forte.

Nel sesto bassorilievo si rappresenta la *Disputa* della Santa (fig. 210). Qui ci troviamo davanti all'opera del maestro del terzo campo, ad eccezione del littore con la picca, a sinistra, affatto simile a quello che si vede con la scure, nel quarto bas-

Fig. 209 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina, opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

sorilievo, pure a sinistra: l'uno e l'altro eseguiti dal maestro, più basso ne' piani delle figure e più allungato nelle teste. Così dicasi della figura del tiranno, mentre tutte le altre figure che staccano sul fondo nero sono proprie del maestro del terzo bassorilievo, che più studia l'antico e più fa uso del trapano.

I Sapienti rimasti muti al cospetto della fanciulla eloquente, convertiti alla grazia, furono condannati al rogo, dove li vediamo nel settimo scompartimento (fig. 211), mentre

Fig. 210 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina.
opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

da una bigoncia l'Imperatore incita i satelliti ad attizzar la fiamma, e gli angioli portano in cielo le anime de' martiri. Non feroce è l'aspetto del sovrano, nè quello de' soldati dalle teste tonde e giovanili, già notate in queste sculture.

Nell'ottavo quadro, a sinistra, l'imperatrice Faustina (fig. 212) si avanza, come se si recasse a una festa, assistita dalle ancelle, verso il carcere di Caterina che appare dalla

Fig. 211 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina, opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

finestra; e a destra, l'Imperatrice stessa legata alla colonna, con la corona imperiale in capo, denudato il petto, che viene straziato, mentre Porfirio, il principe de' cavalieri, ed altro cavaliere, convertiti con la loro sovrana alla fede, son decapitati sotto a' suoi occhi. La prima metà di questo scompartimento è del maestro che cerca il pieno rilievo e move i drappeggiamenti in belle linee curve; la seconda metà è dell'altro scultore schiacciato e piatto.

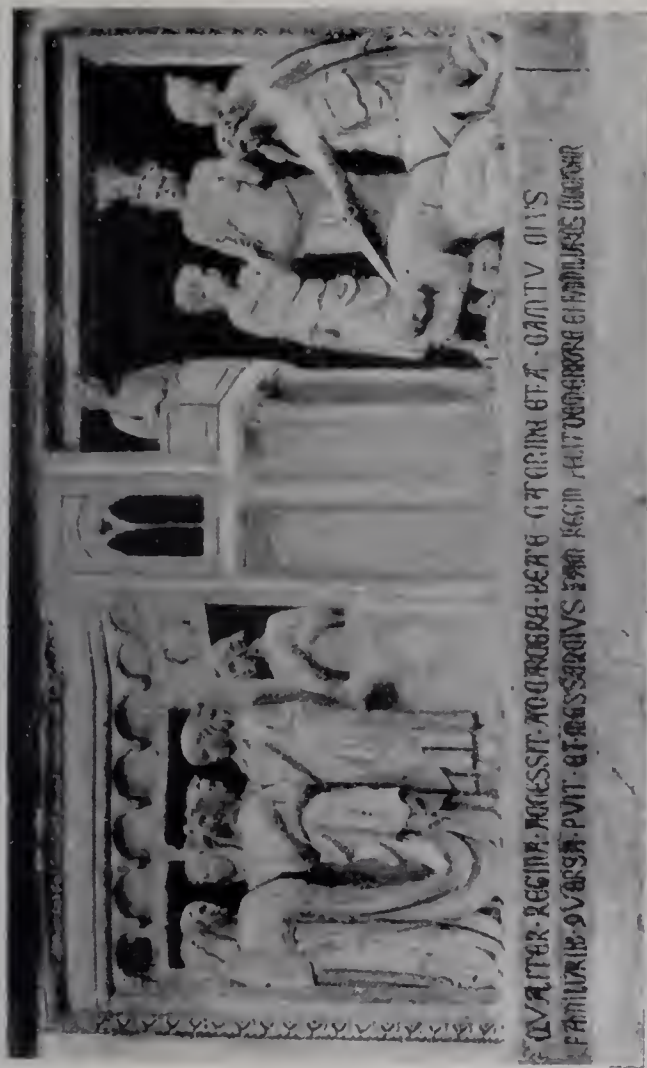



Fig. 212 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina, opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

Nel nono scompartimento (fig. 213) vedesi Caterina legata mani e piedi a una sottile colonna, martoriata dai manigoldi, i quali non sono truci in volto; e l'Imperatore guarda, dà ordini garbati, come se non avesse dinanzi a sè una scena di ferocia e di sangue. Anche questa scultura è dell'artista maggiore, quello che scolpì il terzo bassorilievo.

Nella decima scena (fig. 214) si rappresenta la Santa tra le ruote de' molinelli, e gli angeli che le ruppero e le fecero volare

Fig. 213 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina, opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

in ischegge, mentre cadevan morti migliaia di Gentili. Meno il soldato che sembra cascare riverso e solleva a difesa lo scudo, colpito dalla visione degli angioli vendicatori, tutte le altre figure non sono dell'artista migliore: la Santa ha piccolo il capo, gli angioli che rompono le ruote hanno il volto oblungo, i piani delle figure sono bassi e schiacciati.

Segue per ultimo la *Decapitazione* di Caterina (fig. 215): il corpo della Santa acefalo sta per piombare a' piedi di una

roccia sparsa d'alberi, mentre sul culmine di essa due angeli ne portano l'anima. Il manigoldo, troncato il capo della fanciulla, sta per ringuainare la spada, intanto che, preceduta da un alfiere, una coorte con picche, lance, spade e scudi, oltrepassa una porta. L'alfiere indietreggia per ribrezzo. E questa è l'opera del maestro migliore, che ha avuto tuttavia la collaborazione del compagno in qualche tratto, in alcuni drappeggi sottili, incisi o debolmente rilevati. Il maestro

Fig. 214 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina, opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

maggiore, che noi riconosciamo per Tino di Camaino, nella espressioni dolci e gioconde, nella maestria del modellato, nella giustezza delle proporzioni, nella osservanza delle leggi del bassorilievo, si distingue da' suoi aiuti, men forti, men calcolatori del degradare dei piani; ma l'opera degli aiuti qua e là si mischia a quella del primo che li ispira e li dirige. Non si tratta quindi di un lavoro diviso tra due artisti, com'è stato detto, bensì condotto da Tino di Camaino, che lasciò scolpire i propri seguaci, secondo le sue norme, i suoi disegni e i suoi consigli.

Il Bertaux [1] pensò che vi avessero avuto parte i due fratelli Pacio e Giovanni da Firenze, autori del monumento in Santa Chiara di Napoli l'anno 1343, e mostrò di bene apprezzarli, notando che « la Santa Caterina dei bassorilievi di Santa Chiara è sorella dell'Erodiade che si vede sulla porta del Battistero di Firenze »; e che « i dottori e i soldati romani

Fig. 215 — Napoli, Santa Chiara.
Bassorilievo della serie rappresentante i fatti della vita di Santa Caterina, opera di Tino di Camaino e de' suoi seguaci - (Fotografia Alinari).

in quella scolpiti sono della famiglia de' Farisei e delle guardie di Pilato modellate dal maestro pisano ». Ma il Bertaux, pur notando « la perfetta somiglianza delle figure, sia di donne che di uomini, con le figure del mausoleo di Roberto », ebbe qualche incertezza a mettere la serie de' bassorilievi sotto il nome di Giovanni e Pacio di Firenze, mentre poi il Fraschetti [2] li assegnò addirittura ai due fratelli fiorentini. Ma nè il Ber-

[1] Emile Bertaux, *I maestri Giovanni e Pacio di Firenze, e le loro opere in Napoli* (*Napoli nobilissima*, anno IV, fasc. IX e X).

[2] Stanislao Fraschetti, *Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di Santa Caterina in Santa Chiara di Napoli* (*L'Arte*, 1898, fasc. VI-IX, pag. 145 e seg.).

taux, nè il suo seguace, fornirono osservazioni stilistiche sicure, e quegli anzi sinceramente scrisse che l'uso del trapano, visibile nelle figure migliori de' bassorilievi, come in quelle del *Matrimonio* mistico, non si scorge nelle *Virtù*, negli angeli, nelle sette *Arti*, nei personaggi della famiglia reale sul mausoleo di re Roberto, cioè nelle parti più ragguardevoli dell'opera monumentale. Lo notò invece nelle mediocri statuette de' pilastri, dove però sono anche figure coi movimenti più legati, dalle linee meno arcuate, con le vestimenta meno strette ai corpi, e senza che il trapano forzi gli scuri e l'effetto delle pieghe. Non solo: vi sono statuette di un maestro locale, per esempio l'*Apostolo* con la croce nel pilastro anteriore a sinistra. A quel maestro e ad altri indigeni appartengono anche con tutta probabilità la prima figura a destra delle *Arti liberali*, gli angioli del timpano e altre figure nella parte più elevata del monumento. Se il Bertaux avesse tenuto presente che Giovanni e Pacio di Firenze si mostrano seguaci di Tino di Camaino, e avesse ricordato i bassorilievi di Tino stesso che adornano la sepoltura del vescovo Orso nel Duomo di Firenze, avrebbe riconosciuto la mano di quel celebre maestro nel poema scolpito in Santa Chiara di Napoli. Notisi che Pacio e Giovanni, pure imitando Tino, si mostrano impacciati ne' movimenti, meno sciolti, come affaticati; e mai nobili, eleganti, fini al pari del caposcuola. Lisciate, tondeggianti le loro forme, o scavate e punteggiate dal trapano, non giungono mai alla grandezza del loro prototipo. È probabile che Pace o Pacio sia lo stesso maestro fiorentino che nel 1328 lavorava le colonne di marmo per il chiostro di San Martino, la grande Certosa eretta da Tino; e Giovanni fiorentino potrebbe essere lo stesso scultore che è firmato nell'angiolo portacandelabro del Battistero di Firenze.

* * *

È probabile che gli aiuti di Tino di Camaino restassero a Napoli, specialmente per eseguire i tanti monumenti fune-

rarî che il culto pietoso dei defunti andava moltiplicando nelle chiese. A Firenze, una sola sepoltura richiama la forma tipica de' sepolcri napoletani disegnata da Tino, ed è quella di Francesco Pazzi a Santa Croce (fig. 216). Da una rassegna dei sepolcri napoletani si può riconoscere che i suoi aiuti, nell'esecuzione de' monumenti angioini e ne' bassorilievi di Santa Caterina, continuarono a lavorare in Napoli, perchè tra le tante cose degli artisti napoletani, volgarmente imitate da Tino, ve ne sono alcune che si distinguono per eleganza toscana. In San Domenico, ad esempio, vi è nel sepolcro di Pietro Brancaccio († 1338) la grandiosa figura del milite disteso, che prega nel sonno di morte. Ma di bellezza rara, sopra un sarcofago di ordinaria fattura, nella quarta cappella a destra in San Domenico, è la statua giacente di DOMINA · DIALTA · DE FILIIS · RAONIS · DE CVSENCIA · DE CALABRIA († 1338), moglie del milite Ludovico Dentice,[1] in ornatissimo costume, delicatamente lavorata in ogni particolare, nella cuffia di seta ricamata, nelle *lunule* delle orecchie, nelle orlature delle vestimenta, nel cuscino damascato. Mentre gli scultori napoletani s'ingegnavano a rendere le forme di Tino, come si può vedere in Santa Chiara nella tomba de' Cabani (1336) e di Drago di Merloto († 1339) (fig. 217) e in quella d'una gentildonna (fig. 218); in Sant'Eligio ne' frammenti della tomba del milite DOLECTVS DE PLANCA, siniscalco del principe Filippo di Taranto († 1341); in San Domenico nei sepolcri di Filippo Caracciolo († 1340) e dell'arcivescovo Bartolomeo Brancaccio († 1341); nel Museo nazionale di San Martino, sul sepolcro di Beatrice di Bauccio, contessa di Caserta († 1336), v'erano altri artisti che avevano il segreto della grazia di Tino.[2] Fra essi Giovanni e Pacio da Firenze.

[1] Il nome Dentice richiama alla mente la pietra tombale di Costanza Dentice, moglie di Matteo Brancaccio († 1334), con il disegno della imagine della gentildonna a graffito, fatto nobilmente da un maestro di scuola pisana, forse da Tino

[2] Dalla bottega di Tino escirono probabilmente la *Vergine col Bambino*, già in Donnalbina, e la formella rettangolare con *San Pietro*, ora nel Museo nazionale di San Martino.

Fig. 216 — Firenze, Santa Croce. Monumento a Francesco Pazzi.
Maniera di Tino di Camaino - (Fotografia Alinari).

Fig. 217 — Napoli, Santa Chiara. Tomba dei Merloto.

Fig. 218 — Napoli, Santa Chiara. Tomba d'una gentildonna.

che nel 1343 venivano preferiti agl' indigeni nell'esecuzione del monumento sepolcale di re Roberto.

Giovanni e Pacio raccolsero a Napoli l'eredità di Tino di Camaino e lasciarono di sè un grandissimo saggio nella scultura del monumento di re Roberto, protettore del Petrarca, di Simone Martini e di Giotto. Appena morto il Re, Giovanna I, erede del trono, « *de consilio et assensu Serenissime domine Sancie* », dispose per la erezione del mausoleo, che fu affidato ai due maestri fiorentini.[1]

Il monumento, oggi quasi nascosto dietro al barocchissimo altar maggiore, è d'una solennità senza pari (fig. 219): l'alto suo padiglione gotico riposa sopra pilastri a fascio divisi da anelli poligonali in cinque parti, dove tra pilastrini e sotto cuspidette stanno Patriarchi, Profeti e Santi con cartelli, libri e croci (fig. 220).

L'urna che racchiude le spoglie regali poggia su robusti pilastri, attorniati dalle imagini delle *Virtù*. Negli anteriori (non parliamo de' posteriori infissi nel muro e guasti) si vedono, in uno, la *Carità* con due ceri, la *Giustizia* col globo e una spada, la *Fortezza* con una clava e afferrante per le zampe una belva morta; nell'altro la *Temperanza* con enorme spada chiusa nel fodero, la *Prudenza* con tre libri e un serpe attorto nell'avambraccio destro, la *Fede* con una croce e un lungo calice. Nella faccia anteriore (figg. 221 e 222) e nelle due laterali, l'urna ha scolpite basse nicchiette gotiche sparse di gigli sul fondo verde, entro cui s'assidono, nel mezzo, re Roberto, a destra la regina Violante, sua prima moglie, e a sinistra la regina Sancia, seconda moglie. Presso alla madre Violante, Carlo duca di Calabria e Maria di Valois sua sposa; presso Sancia, Giovanna I e Ludovico. Sulla faccia laterale a destra, due fanciulli: Ludovico figlio di Carlo di Durazzo e di Maria di Carlo Illustre, e Martino figlio di Carlo Illustre e di Maria di Valois. Sulla faccia laterale a sinistra, due

---

[1] CATALANI, *Le chiese di Napoli*, I, 1845, pag. 92; MINIERI RICCIO, *Studi storici fatti su 62 registri angioini*, Napoli, 1877, pag. 42.

Fig. 219 — Napoli, Santa Chiara. Monumento di re Roberto.
Pacio e Giovanni da Firenze · (Fotografia Alinari).

Fig. 220 — Napoli, Santa Chiara. Monumento di re Roberto. Particolare d'un pilastro del padiglione.

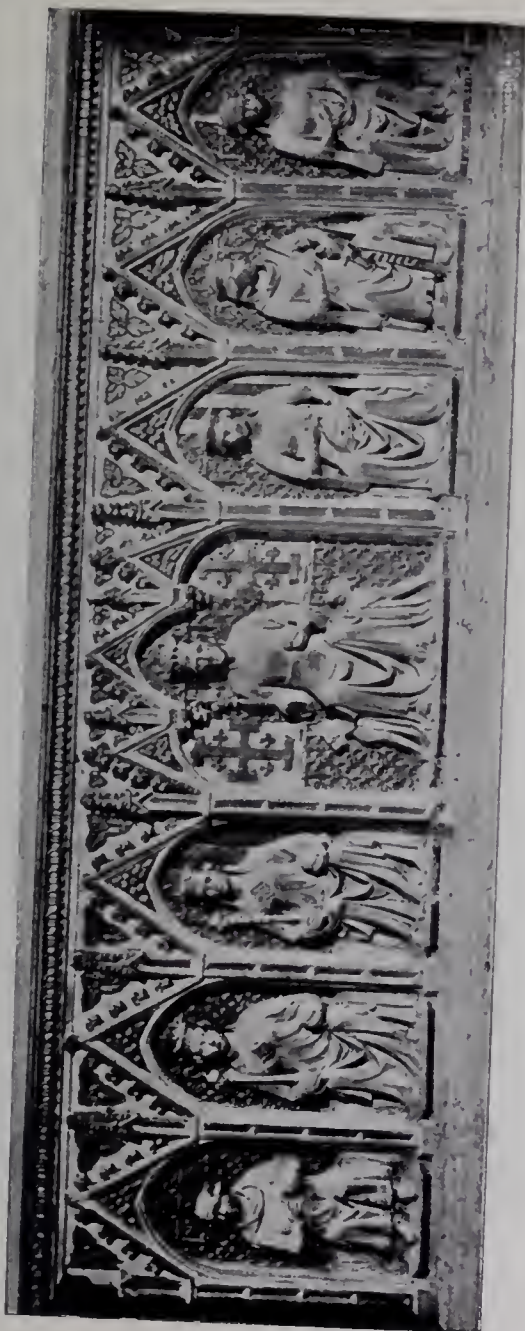



Fig. 221 — Napoli, Santa Chiara. Monumento di re Roberto.
Urna, faccia anteriore.

fanciulle: le due Marie figlie di Carlo Illustre. Tutte queste figure hanno la testa tonda, il corpo superiormente fasciato dalle vestimenta, inferiormente coperto di grosse stoffe formanti grosse pieghe. Tutte hanno un'espressione dolcissima, compresa quella di re Roberto, nonostante la bruttezza della

Fig. 222 — Napoli, Santa Chiara. Monumento di re Roberto. Particolare della faccia anteriore dell'urna.

faccia lunga e scarna, dagli occhi stretti, dalla breve bocca e dal mento appuntito.

Sopra quest'urna posa distesa la statua del Re (fig. 223), che pare scolpita rudemente nel legno: ha contratti i lineamenti del volto, gli occhi chiusi nel sonno di morte: tiene il globo e lo scettro sul petto, la corona gigliata in capo; veste il saio francescano. Sembra esposto nella camera ar-

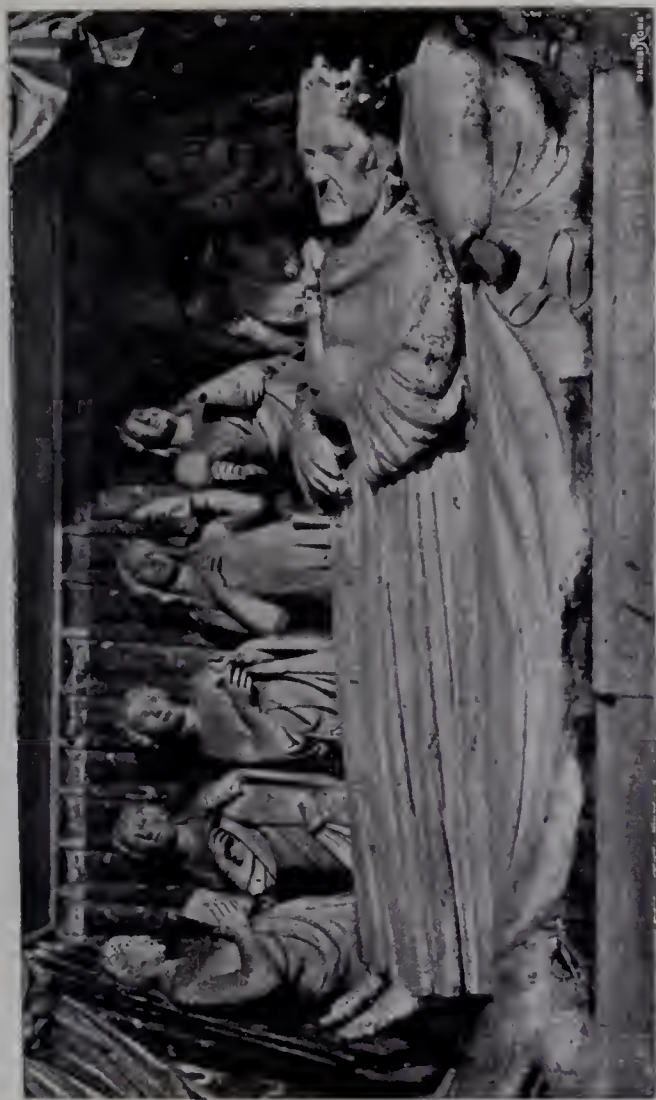



Fig. 223 — Napoli, Santa Chiara. Monumento di re Roberto.
Figura distesa di re Roberto e le Arti liberali.

dente del suo palazzo. Due angioli stirano il velario e mostrano il Re savio assistito pietosamente dalle *Arti liberali*. Sul fondo della stanza, sparsa di gigli d'oro, la *Grammatica* solleva il libro caro al monarca, la *Dialettica* addita un rotulo; non serpenti, nè forbici, chè i contrasti de' filosofi sono cessati: le basta il rotulo in cui si raccolse la verità delle discussioni. Segue la *Retorica* in atto languido, pure enumerando sulle dita i suoi argomenti; non ha nè spada, nè scudo, nè globo; par quasi che stia lì a dimostrare la vanità delle cose umane, mentre la *Geometria* leva in alto la squadra, e porta la destra al petto, lamentando la scomparsa del principe magnifico che eresse palazzi e templi superbi. L'*Astronomia* poi, stretto un libro e un globo, s'affisa in alto, supplice, cercando nel cielo la pace. Coronata come una regina, la *Musica* leva un canto di preghiera. L'*Aritmetica* reca un fascio di verghe, ma non fa conti tuttavia, e solo dolcemente implora i gaudî celesti al defunto. Questo adattamento delle figure delle *Arti* al luogo funebre, questo trasformarsi della loro definita natura, è segno della libertà conquistata dall'arte nostra del Trecento. Eran cadute le prescrizioni iconografiche; e la materia dell'arte elaborata dallo scultore a seconda de' suoi propri sentimenti, s'avvivò della luce della sua anima, riflesse le idealità popolari. I fili delle vecchie trame vibrarono quasi corde di arpa; e ogni rigidezza sparve, il freddo simbolo venne meno; la esteriorità de' segni cadde come vuota maschera. Anche nella rappresentazione della famiglia di re Roberto, lo scultore non dimenticò il luogo dove è assisa, e fece alzar dolcemente le pupille alle donne regali, che portano lo scettro senza alterigia e sembrano la corona delle virtù familiari del monarca. Gli angioli che abbassano le ali e stirano il velario, ai lati della camera mortuaria, non tocchi dal dolore della terra, vaghissimi, coi capelli ondeggianti, son là imagine di purezza e di grazia, di luce e di gloria presso il dolore e la morte.

Sopra l'urna e la stanza funebre, in un secondo piano, sta il padiglione trionfale: un ampio vano dipinto, sparso di gigli d'oro su fondo viola, limitato da pilastri intorno ai quali si avvolgono le cortine, e dentro di esso siede in trono re Roberto. Figura che spaventa: lunga la testa calva, gli occhi contornati di nero che paiono vuote occhiaie di scheletro, la pelle dalle guance infossate e dagli angoli delle labbra tirata, cadente all'ingiù. Lo spettro del Re si disegna così sul fondo scuro del padiglione; la mummia ricompare su faldistorio coi segni d'imperio. Un gruppo di monaci è dipinto alla sua destra, un gruppo di cortigiani e cavalieri col falco in pugno alla sua sinistra, e sembrano ombre che s'aggirino intorno al regale fantasma. La imagine di re Roberto fu studiata sulla maschera funeraria, nella quale il monarca col volto scomposto dalla morte appariva anche più orrendo; e lo scultore, per dar vita ai lineamenti disfatti, li mosse a un'espressione di sofferenza atroce, e raddrizzò la salma a sedere, rivestita dei regali paludamenti.

Sul tetto del padiglione, o sul ripiano supremo del monumento, siede la Vergine col divin Figlio sulle ginocchia, mentre beato Francesco accompagna re Roberto. Santa Chiara fa loro riscontro da destra, due angioli scolpiti assistono ai lati insieme con altri angioli colorati nella volta e nel fondo. La Vergine dalla chioma d'oro, dal corpo flessuoso riceve il potente monarca ridivenuto giovane, non più calvo. Ma queste figure, specialmente quella policromica di Santa Chiara, devono essere opera di alcuno degli aiuti di Giovanni e Pacio, ricordati ne' documenti. [1]

Oltre il sepolcro di re Roberto, Giovanni e Pacio da Firenze eseguirono, come bene ha supposto il Bertaux, l'arca di Ludovico di Durazzo († 1344), della quale vedesi un frammento, pure in Santa Chiara di Napoli: il bambino regale, in fasce, orante, trasportato in cielo dagli angioli. [2]

---

[1] Cfr. registro angioino 1343, 24 febbraio (in Minieri Riccio, op. cit.).

[2] A Pacio e Giovanni appartiene probabilmente l'altare della chiesa di Santa

Questi mausolei e gli altri di Tino rimasero tipici per i maestri napoletani; e se ne può vedere l'imitazione, nel frequente alternarsi di marmi bianchi e neri, o nell'oscuramento de' fondi, sui quali spiccano i bassorilievi come bianchi camei su pietra di paragone. Il metodo tutto fiorentino delle fascie di marmo bianco e di verde di Prato viene pure adoperato nell'arte napoletana sino al Quattrocento; e così fu mantenuta l'architettura de' sepolcri toscani, nella distribuzione delle figure e degli ornamenti.

Sui modelli lasciati a Napoli da Tino e da' suoi seguaci, s'andò formando la scuola napoletana, che si determina in moltissime sculture del Trecento, ad esempio in quelle del pulpito di Santa Chiara (fig. 224), non ispregevoli, che imitano i bassorilievi di *Santa Caterina*, e nelle altre di tanti sarcofagi, i quali in genere nella faccia anteriore hanno tre cerchi tangenti o uniti da cerchietti, con figure d'angioli, di santi, o di Cristo tra Maria e Giovanni. Fra i maestri napoletani che si provarono a riprodurre le forme di Tino di Camaino e di Giovanni e Pacio, uno eseguì in Santa Chiara, a fianco della sepoltura di re Roberto, quella di Maria di Durazzo, figlia di Carlo Illustre, morta nel 1366 (figg. 225 e 226). Il Perkins, sulla scorta fallace del De Dominici, disse quella tomba eseguita da Masuccio: opinione oggi non più seguita da alcuno, tante sono le favole vendute dal De Dominici a onore e gloria dell'arte napoletana. Però non si può dire che il monumento fosse condotto « da uno di quegli artefici fiorentini seguaci dei Pisani, attirati in Napoli dal fasto della Corte angioina ».[1]

Chiara, tutto coperto in tempi barocchi. Sull'altare stavano le statuette degli Apostoli, quattro delle quali si veggono nel convento presso la chiesa. Così il pulpito proveniente da San Lorenzo, ora nel Museo nazionale di San Martino, poteva essere opera loro. Fu rifatto nel '400 da un fine maestro toscano. Ricordiamo infine che nel giardino del convento suddetto sono otto figure della maniera di Tino già reggenti un monumento funebre (v. figura a pag. 237 del libro di P. Benedetto Spila. *Un monumento di Sancia in Napoli*, opera illustrata con rilievi e disegni originali del Bernich, Napoli, 1901), e che sulla porta che mette nel cortile di Santa Chiara stanno un *Gentiluomo* con un falco e una *Regina* con un cagnolino, opera di Giovanni e Pacio.

[1] Fraschetti, op. cit.

e anzi, a nostro avviso, questa volta l'opinione del Dominici ha un fondamento di verità, perchè l'opera non è d'un toscano, bensì d'un napoletano che contemplò Tino e i due fratelli fiorentini, copiando quanto più gli era possibile. Tendente, per natura e per antica abitudine, a forme classiche o romaniche, egli si prova tuttavia a rendere le toscane

Fig. 224 — Napoli, Santa Chiara. Pulpito
(Fotografia Alinari).

eleganze, e modella i bassorilievi come nella pasta, fa pieghe sottili delle vesti come modellate in cera.

Quest'abile maestro napoletano eseguì pure un sepolcro per la famiglia dei Merloto, in Santa Chiara, e un altro per Cristoforo figlio del conte Tommaso d'Aquino († 1342), il quale si vede nella settima cappella a destra in San Domenico. Quivi si vedeva della stessa mano una *Santa Caterina*, ora nel Museo nazionale di San Martino.

Fig. 225 — Napoli, Santa Chiara. Monumento di Maria di Durazzo (Fotografia Alinari).

Attorno a lui crebbero numerosi marmorari che scolpirono i sepolcri dei Penna, di Agnese e Clemenza d'Angiò, della famiglia del Balzo, in Santa Chiara (fig. 227), della contessa di Mileto e Terranova († 1345), in San Domenico, di Roberto d'Artois († 1387), nell'abside di San Lorenzo, ecc. Anche intorno, nelle provincie napoletane, la nuova schiera di marmorari portò l'arte sua, e sino al principio del Quattrocento

Fig. 226 — Napoli, Santa Chiara. Monumento di Maria di Durazzo. Particolare del monumento stesso - (Fotografia Alinari).

diffuse con qualche variante le forme apprese (esempio, la Madonna sull'architrave dell'Annunziata di Sulmona; fig. 228). E si rivedono riprodotti i tipici monumenti toscani sino nel Quattrocento, in cui Michelozzo e Donatello si attennero alla loro forma generale, nell'erigere il mausoleo Brancacci, in Sant'Angelo a Nilo. Ma nelle imitazioni napoletane (esempio, il monumento di re Ladislao a San Giovanni a Carbonara; figg. 229 e 230) le forme toscane di Tino perdettero ogni agilità, nell'affastellamento di cose ogni grazia venne meno.

Fig 227 — Napoli, Santa Chiara, Tomba di Raimondo del Balzo
(Fotografia Alinari)

Fig. 228 — Sulmona, *L'Annunziata*. Madonna sull'architrave della porta.
(Fotografia Gargiolli).

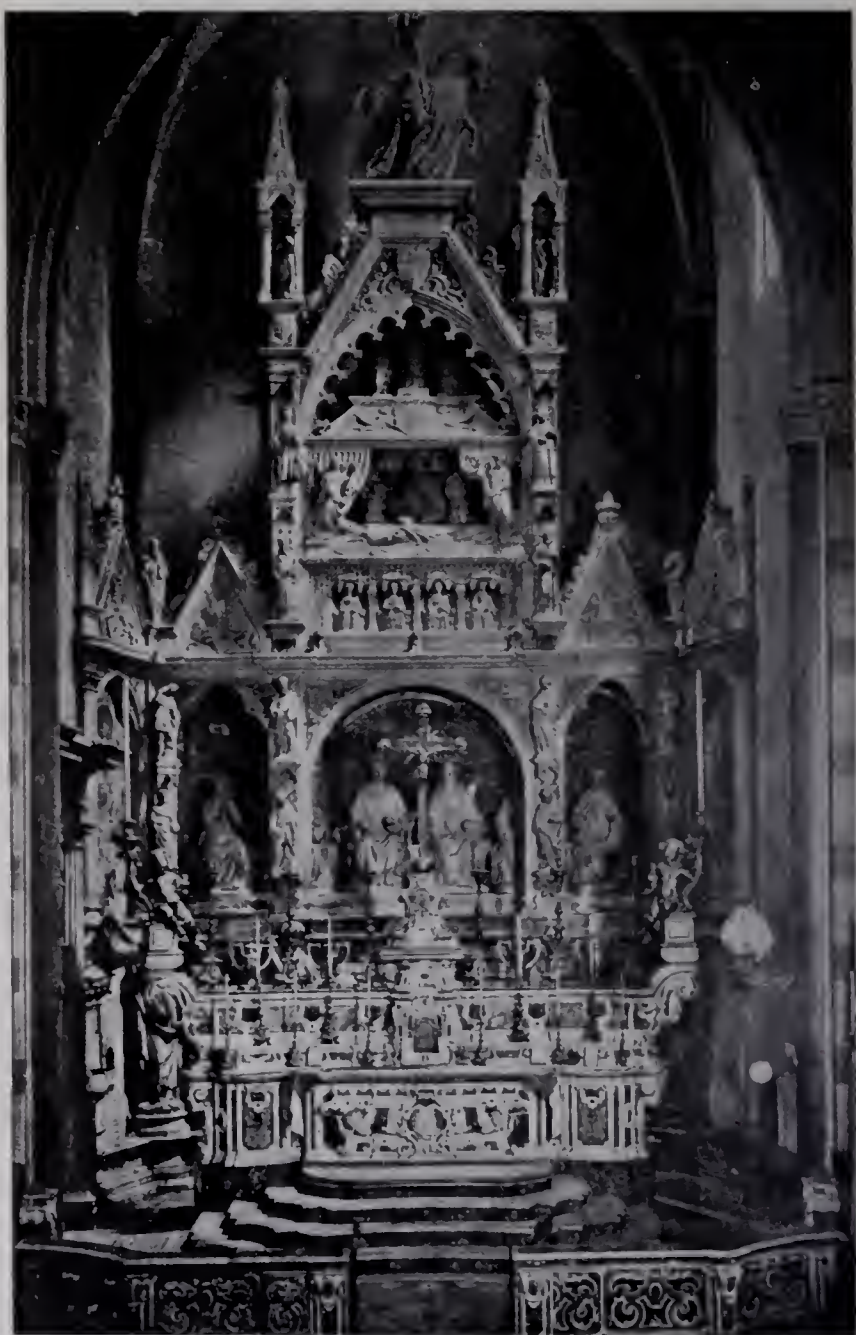



Fig. 229 — Napoli, San Giovanni a Carbonara. Monumento a re Ladislao (Fotografia Alinari).

Fig. 230 — Napoli, San Giovanni a Carbonara. Particolare del monumento contro indicato (Fotografia Alinari).

Basti il vedere come l'abate Baboccio, marmorario da Piperno, guastasse con le rozze mani la delicatezza de' modelli: una fastosità stravagante, grossolana, pesante opprime i sepolcri. Quegli elementi dell'arte toscana, che lo scultore del sepolcro di Maria di Durazzo accolse con rispetto, furono alterati e guasti per il sovraccaricarsi ed il gonfiare di cose. Par che il rumore della via entri nella chiesa dove i toscani cantavan le laudi, che la baracca prenda il posto dell'altare, che l'idolo troneggi dove era l'uomo sulle ali delle Virtù, pianto dalle Arti liberali, condotto dai Beati al trono della Misericordia.

* * *

Un'altra corrente artistica senese è quella che si manifesta nei bassorilievi della facciata del Duomo d'Orvieto, attribuiti ad Agostino e Agnolo di Ventura, che non v'ebbero parte alcuna. Ricordiamo intanto che, nel tempo in cui Urbano IV risiedeva a Orvieto, un sacerdote, celebrando la messa sull'altare di Santa Cristina martire a Bolsena, vide stillare dall'ostia sacrosanta gocce di sangue che intrisero i sacri drappi della mensa eucaristica. Ordinò allora il Pontefice che il corporale insanguinato fosse trasferito da Bolsena a Orvieto, nella cattedrale che gli Orvietani apparecchiavano magnifica, nel tempio «*nobilis et solemnis Sancte Marie populi et comunis Urbisveteris*». Prima del 1290, i fedeli largivan denaro per la chiesa, il vescovo d'Orvieto si provò ad assopire questioni sull'ubicazione della fabbrica; e in quell'anno Nicola IV papa, indotto popolo e clero a concordia, collocò la prima pietra, benedicendo l'opera e spargendo indulgenze. Iniziò la costruzione Fra' Bevignate da Perugia e là diresse come operaio, finchè Lorenzo Maitani senese, nato intorno il 1275 da Vitale di Lorenzo maestro di pietre e di legname, detto Maitano, arrivò a soccorrere le volte e il tetto con archi di sostegno e a disegnarne la facciata, in una forma corrispondente a quella del Duomo di Siena. Come Giovanni Pisano nel 1284, in ricom-

pensa de' servigi prestati all'opera del Duomo di Siena, fu proclamato cittadino senese, ed esonerato da ogni pubblico gravame, così Lorenzo Maitani, architetto del Duomo d'Orvieto, ebbe il permesso di portar armi in questa città e ne' suoi borghi, e una specie d'immunità, per cui le offese fatte a lui nella persona o nella roba dovevano punirsi con il maggior grado di pena che mai colpisse l'offensore del cittadino. Così privilegiato, Lorenzo Maitani lavorò sino al 1319, in cui i Perugini richiesero a Orvieto il maestro per la fonte. Ritornò nel 1322 a' suoi lavori nel Duomo, ma ne fu ancora distratto dalla necessità di accorrere alla sua città natale, per giudicare della stabilità di quel Duomo. Lo richiamarono gli Orvietani, colmandolo di privilegi, e dal 1323 sino al 1330, in cui morì, continuò l'opera della cattedrale e die' mano a lavori per la fonte, per il palazzo del Comune, per i ripari e le fortificazioni cittadine.

Il suo capolavoro fu il disegno della facciata del Duomo d'Orvieto, divisa da quattro contrafforti in tre campi, e con una galleria lungo l'intero prospetto. La porta centrale è a tutto sesto, come l'altra mediana del Duomo di Siena; le laterali, così come a Siena pure, sono ad arco acuto, e tutte adorne negli strombi da pilastri mistilinei e da colonnine tortili. I contrafforti mediani rinfiancano la fronte ove si schiude la rosa su cui s'innalza il timpano triangolare, e si dividono, come i contrafforti laterali, in tante fascie decorate, nella parte inferiore, quella diretta da Lorenzo Maitani, da marmi di vario colore e da musaici splendenti.

Così la facciata del Duomo d'Orvieto, veramente sorella alla facciata della cattedrale senese, sembra un grande tabernacolo, l'arca del Signore sopra a un immenso carroccio, fiancheggiata da altissimi vessilli. In quel paludamento sacro ha un aspetto di festa e di trionfo. Può dirsi che Siena, mettendo nella facciata del suo Duomo i segni delle vittorie riportate sopra Arezzo e Perugia, dimenticava di celebrare la maggior vittoria ottenuta con l'arte sua largita alle amiche

e alle nemiche città: Orvieto, stretta a Perugia da molti rapporti di vita, come Perugia è illuminata dall'arte che s'irradia da Siena.

Sino al 1321 i lavori della facciata non erano molto progrediti, e solo in quell'anno si commisero marmi per essa a Montepisi nel contado d'Orvieto, e se ne trasportarono carrettate da Roma e dalle sue vicinanze. Si continuò a raccoglierne negli anni seguenti sino al 1330, in cui venne meno l'ordinatore della decorazione, Lorenzo Maitani. Gli successero come capimaestri i suoi più validi aiuti, Nicola e Meo di Nuto e il figlio Vitale. Quando poi Andrea Pisano fu chiamato a capomaestro dell'opera, nell'anno 1347, la decorazione della parte inferiore della facciata era già eseguita, poichè si fecero venire marmi solo per la rosa; e nel 1359, sopravvenuto Andrea Orcagna, non si trattò più che dell'esecuzione dei musaici. La decorazione delle tavole a bassorilievi, da un fianco all'altro delle porte, con cornici di nodi e intrecci geometrici di musaico che le stacca dagli strombi delle porte medesime, dovett'essere eseguita dal 1321 al 1330. Nel 1321 si ha ricordo di spese per fissare con ferri le figure (*pro figuris*). Così leggesi nell'archivio dell'opera del Duomo di Orvieto: « *solvit Nasimbene fabro pro slanatura IIIJ*^{or} *ganganorum pro mittendo* (*in pariete*) *anteriori pro figuris* »; e, sotto la data del 5 di maggio: « *Et pro factura IIIJ*^{or} *ganganorum pro mictendis in pariete anteriori* ». Anche sotto l'altra del 22 di maggio: « *solvit... pro operando in grappis et peruis immissis in lapidibus parietis anterioris* ». Al 1321 si può dunque assegnare la data dei primi bassorilievi dei quattro pilastri della facciata. Non si comprende quasi come i documenti non rendessero almeno esitanti coloro che cercarono ne' bassorilievi lo stile de' seguaci e degli imitatori di Nicola d'Apulia, di Giovanni Pisano, di Guglielmo Agnelli e d'Arnolfo. Nel proporre questi nomi si dimenticò che il Maitani, arrivato nel 1310 a Orvieto, eletto dai consoli delle Arti « *universalis caputmagister ad*

fabricam », si doveva ancora determinare la forma delle pareti della facciata « *qui paries debet fieri ex parte anteriori* », tanto che a lui si permetteva dai consoli, convenuti al suono delle campane nel palazzo del popolo, di ritener discepoli « *ad designandum, figurandum et faciendum lapides pro pariete supradicto* ».[1]

Lorenzo Maitani disegnò la facciata del Duomo, ancora mancante, e fu il provveditore della sua decorazione. Gli angeli, che egli stesso gettò,[2] per circondarne il gruppo della Vergine col Bambino assisa sotto un padiglione disposto sull'architrave della porta maggiore (fig. 231), hanno tale corrispondenza con il maggior numero delle figure de' bassorilievi, da farci ritenere che una stessa mano abbia eseguito gli uni e gli altri, o almeno che modelli di forme del tutto simili siano stati dati al fonditore e ai marmorari. Quegli angioli hanno la testa allungata, le vesti trasparenti, e corpo che si discerne ignudo sotto le clamidi, così come tanti personaggi del poema che si svolge sulle pareti della facciata.

Aggiungasi che Nicola Nuto o Nuzzo, uno degli aiuti del Maitani, suo successore come capomaestro dell'opera, eseguì nel 1339 un'imagine di legno per il coro della cattedrale. Ora nelle stanze della sagrestia di essa si vedono due crocefissi inta-

---

[1] Non era più il caso di richiamare nè Fra' Guglielmo, nè Ramo di Paganello. Molto meno poi di riferire quanto scrisse il D'Agincourt che una parte delle sculture fossero state eseguite prima della fondazione del 1290, cioè prima dell'anno in cui da Nicola IV fu collocata la prima pietra del Duomo. Il Fumi ed altri si attennero alla strana ipotesi del D'Agincourt, per fare entrare in scena Arnolfo, lo scultore del monumento del cardinale di Braye in San Domenico d'Orvieto. Il Vasari affermò pure che Giovanni Pisano scolpì bassorilievi per la facciata, e il Fumi nota: « non se ne ha certezza per documenti »; « ma quale certezza maggiore (esclama un moderno scrittore) di quella che viene dall'opera stessa? Come, specialmente nei bassorilievi che decorano il pilastro della *Creazione*, non riconoscere tutto il fare di Giovanni? E a quale scultore dell'opera, se non a lui, attribuirli? » Anche qui il commento è sbagliato, perchè non si è interrogato il monumento stesso. Non basta chiedere come non si riconosca il fare di Giovanni, ma conviene spiegare come e perchè vi si riconosca. Con quelle interrogazioni si ammise che Agnolo di Ventura e Agostino di Giovanni da Siena scolpissero per la facciata di Santa Maria d'Orvieto.

[2] Cfr. Milanesi, *Documenti*.

Fig. 231 — Orvieto, Cattedrale. Lunetta della porta maggiore.

gliati[1] (uno dei quali [fig. 232] verosimilmente fu quello messo nel coro), certo della stessa mano, tutti e due appieno corrispondenti a un altro crocefisso in San Francesco d'Orvieto, con forme che tornano a singolare riscontro con le marmoree della facciata, anche per certi drappi, come veli trasparenti, che coprono il corpo di Cristo dal mezzo in giù. Convien dunque pensare che la decorazione sia stata eseguita da Lorenzo Maitani e da' suoi seguaci, principalmente da Nicola di Nuto maggiore tra gli scultori del tempo a Orvieto. Lorenzo dovette dare i modelli d'ogni cosa, perchè non si spiegherebbe altrimenti la grande unità che informa tutti i bassorilievi delle quattro grandi stele marmoree. Nè valsero i maestri fiorentini accorsi ad Orvieto a rompere l'armonia del concetto e della forma delle composizioni. Tra quei maestri ve ne sono alcuni della scuola d'Andrea Pisano, uno tra gli altri che, nello scolpire le storie della *Genesi* nel campanile di Giotto a Firenze, mostra simiglianza con le sculture della facciata del Duomo d'Orvieto. Ed è Francesco di Talento, scultore e architetto, continuatore dell'opera di Andrea Pisano: il suo nome ricorre in un documento dell'archivio dell'opera di Orvieto in data del 14 dicembre 1325,[2] e insieme con quello d'altri maestri, come Pietro di Jacopo, pure discepolo d'Andrea Pisano, suo cooperatore nella porta in bronzo del « bel San Giovanni »; come Niccolò *de Florentia,* che potrebbe essere Niccolò de Beltrame, aiuto di Francesco di Talento nel campanile del Duomo di Firenze; e come maestro Cione, da identificarsi forse con l'artefice che, secondo il Vasari, fu padre d'Andrea Orcagna.

Lorenzo Maitani, nella sua città natale e in Firenze nella bottega del grande scultore da Pontedera, cercò gli esecutori

[1] Uno dei crocefissi fu portato al Duomo dalla chiesa di Sant'Agostino (fig. 233). Notiamo che, oltre questi due crocefissi e un terzo in San Francesco d'Orvieto, avvene un quarto che corrisponde in qualche modo a tutti e tre, dai quali deriva, ed è quello che si vede in San Domenico, creduto lo stesso che parlò a San Tommaso d'Aquino.

[2] Cfr. Fumi, op. cit., doc. 71 a pag. 40.

Fig. 232 — Orvieto, Duomo, Sagrestia. Crocifisso già nel coro del Duomo stesso opera di Nicola di Nuto.

Fig. 233 — Orvieto, Duomo, Sagrestia. Crocifisso proveniente da Sant'Agostino, opera di Nicola di Nuto.

delle sue idee grandiose; e questo spiega come nelle sculture della facciata del Duomo di Orvieto, in quella della *Visitazione*, ad esempio, la scena sia similissima all'altra della porta in bronzo d'Andrea Pisano.

Fig. 340 ...

I quattro pilastri formanti la facciata come un gran polittico d'intagli e di musaico, hanno le figure disposte, nel primo, tra i rami dell'edera che ombreggia le storie della *Genesi* (fig. 234), nel secondo (fig. 235), e nel terzo (fig. 236), tra i girari imitati dall'antico che salgon su da un cespo d'acanto, nel quarto tra i rami della vite che si stende ricca di grappoli. Il concetto informatore delle rappresentazioni non è chiaro; quei pochi che hanno tentato d'interpretarlo[1] divergono moltissimo tra di loro; e la difficoltà cresce per l'ignoranza della fonte cui l'artista ricorse. Si attenne egli senz'altro all'iconografia dell'albero di Jesse, riferì i soggetti di ciascun pilastro al Profeta che sta nel mezzo, volle dare una dimostrazione della concordia tra i due Testamenti, ponendosi innanzi le scene del Vecchio simboleggianti le altre del Nuovo svolte nel terzo pilastro? Ora appunto questa corrispondenza si può notare, non essendo certo casuale il parallelismo evidente, confermato poi in gran parte dalla *Biblia Pauperum*, tra le prime sei scene dei due pilastri. Nel secondo, infatti, cominciando da destra, si hanno questi soggetti: *Balaam*, la *Vocazione di Giosuè*, il *Miracolo di Gedeone*, *Davide unto Re*, la *Presentazione di Samuele ad Eli*, i *Fanciulli d'Israele in Egitto*; e nel terzo, cominciando da sinistra: l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività*, l'*Adorazione de' Magi*, la *Presentazione di Gesù al tempio*, la *Fuga in Egitto*. Difficile riesce proseguire la comparazione senza cadere in sottigliezze. Qui dovrebbe intervenire un testo sacro; ma quale?

Nel primo pilastro sono rappresentate le storie della *Genesi*. Comincia con la *Creazione degli animali*: volano gli uc-

[1] Cfr. Mereu, nell'*Art*, XIV année, I, 133, 161; Gruner, *Die Basreliefs der fassade*, ecc.

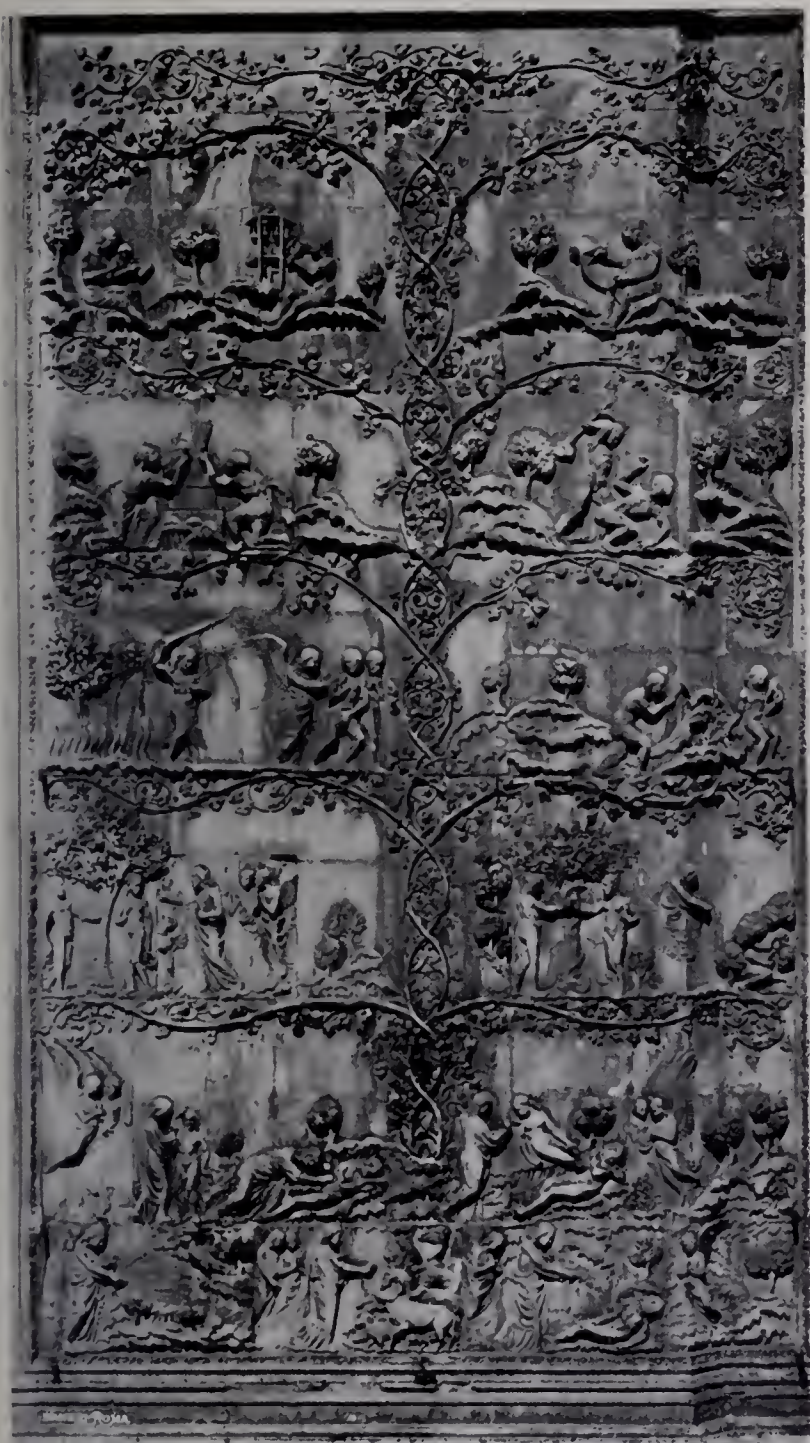



Fig. 234 — Orvieto, Cattedrale. Primo pilastro a sinistra con le storie della *Genesi*
(Fotografia Alinari).

Fig. 235 — Orvieto, Cattedrale. Secondo pilastro a sinistra con le rappresentazioni del Vecchio Testamento - (Fotografia Alinari).

Fig. 236 — Orvieto, Cattedrale. Terzo pilastro, a destra, della porta maggiore, con le rappresentazioni del Nuovo Testamento - (Fotografia Alinari).

celli a stormo verso il Creatore, ascoltano a schiera i quadrupedi la sua parola (fig. 237). Quindi l'Eterno crea l'uomo, che dorme tra le rocce. Mentre balena l'ordine di Dio alla Vita, due angioli, librati sulle ali, oranti, assistono al miracolo. In sèguito, Dio, in sembianza di Cristo, infonde l'anima ad Adamo, e poi, mentre questi è assorto nel sonno, gli estrae la costola, e suscita Eva, che si vede ancor mezzo

Fig. 237 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi della facciata, del primo pilastro a sinistra della porta maggiore.

priva di conoscenza. Adamo ed Eva son presentati dal Sommo Fattore nel fiorito Eden, peccano (fig. 238), nascondono vergognosi la loro nudità, son rimproverati e cacciati dal luogo di delizia (fig. 239 e 240), Adamo rompe col piccone le rocce, ed Eva fila (fig. 241), l'uno e l'altra quasi del tutto ignudi. Più in su, Caino e Abele porgono al Signore le offerte; Caino uccide Abele; Tubalcain inventa i suoni; uno dei figli di Adamo disegna con un compasso, ed è imagine delle arti rappresentative che nascono all'alba dell'umanità.

Fig. 238 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi della facciata, del primo pilastro a sinistra della porta maggiore.

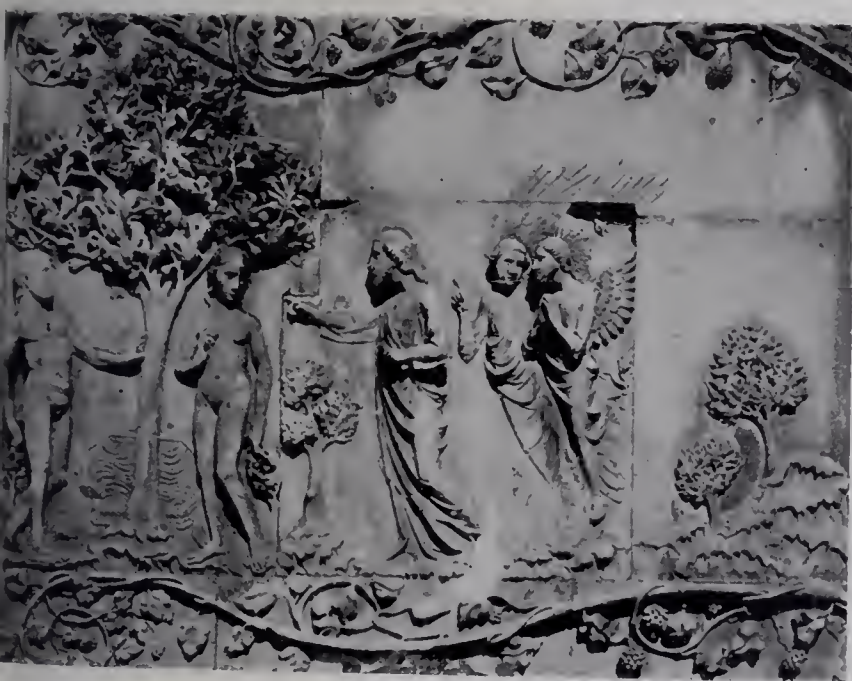



Fig. 239 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi della facciata, del primo pilastro a sinistra della porta maggiore.

Fig. 240 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi della facciata, del primo pilastro a sinistra della porta maggiore.

Fig. 241 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi della facciata, del primo pilastro a sinistra della porta maggiore

Tutte le figure in questa stela marmorea hanno le teste ovoidali, e i corpi che traspaiono, se coperti, disotto ai drappi; nelle parti sporgenti, non sembra che pelli o panni o tele si sovrappongano alle carni, di cui si scorge la lucentezza. Le pieghe sono semplicissime, a leggiere ondulazioni, come si vedrà in qualche modo poi nelle storie della *Genesi* del

Fig. 242 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del secondo pilastro, a sinistra della porta maggiore.
Particolare della I e II zona inferiore.

campanile di Giotto. Le rocce ripiegano le vette a conchiglia, ed hanno i contorni pizzettati come di foglie. Tali caratteri bastano a distinguere il maestro della prima stela da' suoi cooperatori nelle stele prossime.

Nel secondo pilastro vedesi Adamo dormente sulla terra, e innalzarsi da lui l'albero della vita, che ne' suoi rami racchiude i Profeti e le imagini da essi evocate, scene bibliche, figure delle promesse divine (fig. 242 a 250). Sovra i Profeti

Fig. 243 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del secondo pilastro a sinistra della porta maggiore.
Particolare della I e II zona.

incoronati, la Vergine profetata e il Redentore sulla vetta dell'albero della vita. In questa seconda stela due artisti principalmente operarono: quello stesso della prima, che fa le teste ovoidali, i corpi lisci, le pieghe semplici, le carni trasparenti sotto il velo delle vesti; l'altro, benchè obbediente al primo, è più studioso dell'antico, specialmente de' sarcofagi romani, con le teste più quadrate e dagli occhi infos-

Fig. 244 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del secondo pilastro, a sinistra della porta maggiore.
Particolare della III e IV zona.

sati, con le vesti a pieghe folte e a profondi addentramenti, con le barbe e i capelli sforacchiati dal trapano. A lui appartengono nel maggior numero le figure, tutte quelle della linea mediana del pilastro, le altre delle quattro zone inferiori, una della quinta e una della sesta zona a sinistra, prossime alle rappresentazioni del mezzo. Anche sotto le multiple costole delle vestimenta, lo scultore lascia trasparire il corpo, sottomettendosi alle disposizioni artistiche del mag-

Fig. 245 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del secondo pilastro, a sinistra della porta maggiore.
Particolare della III, IV e V zona.

giore maestro, che dirige tutto, e tutto conforma, cioè a Lorenzo Maitani, il quale, finanche nel disegno della facciata, ora nel Museo dell'opera del Duomo, dette la sua caratteristica trasparenza ai drappi, alle tuniche e ai manti.

La terza stela rappresenta gli avvenimenti della redenzione, tra i rami dell'albero sacro che ancora si innalza dal

Fig. 246 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del secondo pilastro, a sinistra della porta maggiore.
Particolare della V e VI zona.

padre Adamo (fig. 251 a 261). Gli angioli assistono alle scene della vita di Cristo e i Profeti spiegano i rotuli della profezia o stendono in alto i cartelli per attestare che le promesse di Dio si compiono. All'*Annunciazione del Verbo* hanno séguito la *Visitazione*, la *Natività*, l'*Adorazione de' Magi*, la *Purificazione*, la *Fuga in Egitto*, la *Strage degl'Innocenti*, la *Disputa nel Tempio*, il *Battesimo*, un *Miracolo* di Cristo, l'*Entrata in Gerusalemme*, l'*Arresto*, la *Flagellazione*, la *Crocifissione*, le *Pie Donne al sepolcro*, l'*Apparizione di Cristo a Maddalena*.

Fig. 247 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del secondo pilastro, a sinistra della porta maggiore.
Particolare della VI, VII e VIII zona.

Esaminiamo alcuna di queste rappresentazioni. L'*Annunciazione* ci mostra la Vergine in atto di ritrarsi sgomenta all'apparizione di Gabriele. La figura di Maria erasi trasformata all'ardore del Trecento: invece del filo di porpora, del fuso e anche dell'idria, tiene un libro. Il motivo artistico derivava dai lontani apocrifi, dal racconto di Maria nel tempio,

Fig. 248 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del secondo pilastro, a sinistra della porta maggiore.
Particolare della VII e VIII zona.

ov'ella si dedicava all'orazione del mattino sino all'ora terza, al lavoro manuale dalla terza alla nona, e dopo la nona continuava le preghiere, meditava la legge di Dio, intonava le cantiche di Davide.

All'arrivo di Gabriele, in abito sacerdotale, che piegato un ginocchio a terra le porge il saluto, ella socchiude il libro e con la destra sul petto esprime la sua sommessione ai voleri di Dio.

La *Visitazione* è espressa nel modo stesso che noi vedremo nella porta di bronzo d'Andrea Pisano in San Gio-

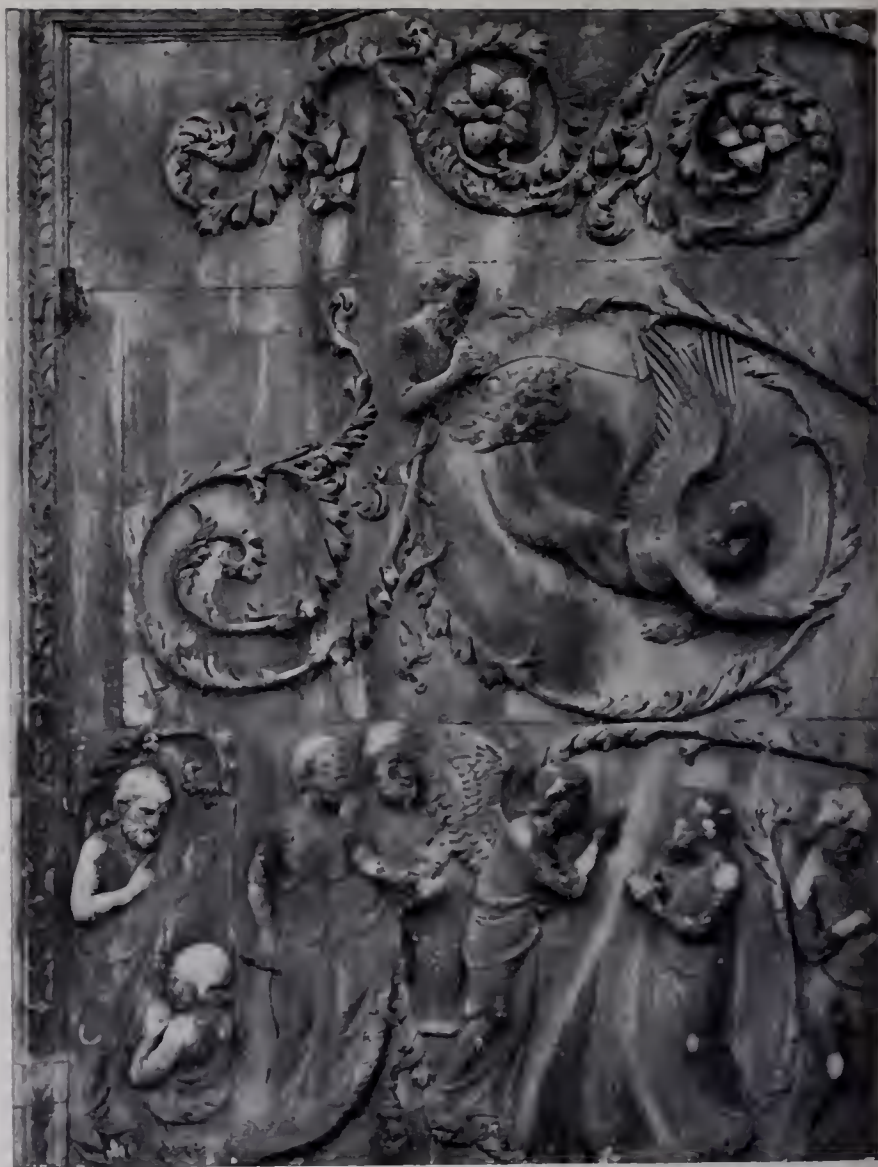



Fig. 249 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del secondo pilastro, a sinistra della porta maggiore
Particolari della IX e X zona.

Fig. 250 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del secondo pilastro, a sinistra della porta maggiore.
Particolari della IX e X zona.

Fig. 251. — Orvieto, Cattedrale. Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore. Particolare della I e II zona inferiore.

Fig. 252 — Orvieto, Cattedrale. Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della I e II zona inferiore.

Fig. 253 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della III, IV e V zona.

Fig. 254 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della III, IV e V zona.

Fig. 255 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della VI, VII e VIII zona.

vanni a Firenze; l'atteggiamento di Elisabetta e di Maria è il medesimo nei due bassorilievi.

La *Natività* mostra un particolare che si trova nella rappresentazione di Giovanni Pisano, nel pulpito di San Giovanni *fuori civitas* a Pistoia. Giovanni Pisano fa sollevare delicatamente dalla Vergine la coltre che copre parte della

Fig. 256 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della IX zona.

tonda testina del Neonato: il motivo artistico trovò applicazione poi, da questo bassorilievo d'Orvieto sino alla *Madonna del Velo* di Raffaello.

L'*Adorazione dei Magi* ha la disposizione consueta nelle opere dei Pisani; due dei Re dritti dietro al più vecchio compagno, che accosta alle labbra un piedino del Bambino: la Vergine è ancora in cattedra, ma già gli angioli le stendono dietro un baldacchino: l'apparato religioso si va com-

plicando. Con l'Orcagna la cattedra diverrà uno scanno con colonne tortili ai lati, un trono.

La *Fuga in Egitto* richiama il racconto degli apocrifi. La Vergine, coperta il capo da un velo, siede sull'asinello col Bambino ignudo, e dietro cammina Giuseppe con un

Fig. 257 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della IX zona.

bastoncello; la zampa dell'asino tocca le fauci d'un drago, che, come chiocciola nel guscio, rincasa nella grotta; e ciò ricorda il tratto della leggenda, ov'è parola di draghi usciti da una caverna, i quali, adorato Dio, si rintanarono.

A scolpire il terzo pilastro cooperarono il maestro della prima stela e il secondo: questi però soltanto nelle quattro zone inferiori, e non interamente, perchè le figure ai lati,

Fig. 258 — Orvieto, Cattedrale
Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della X zona.

Fig. 259 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della X zona.

Fig. 260 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della IX zona.

Fig. 261 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del terzo pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della X zona.

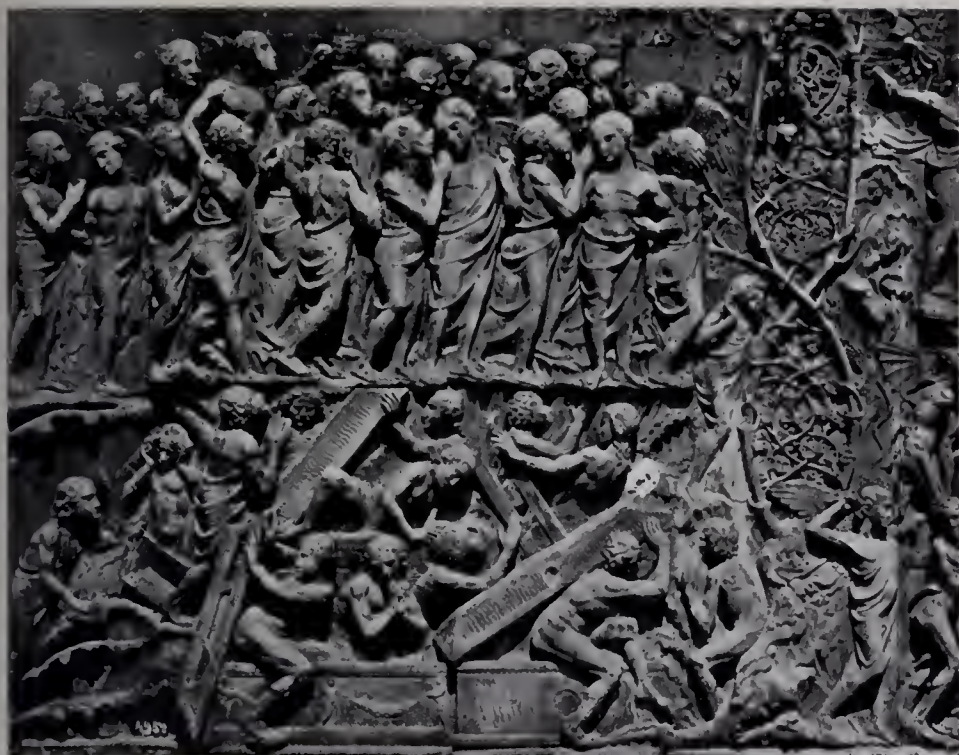



Fig. 262 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del quarto pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della I e II zona inferiore - (Fotografia Alinari).

Fig. 263 — Orvieto, Cattedrale.
Bassorilievi del quarto pilastro, a destra della porta maggiore.
Particolare della II zona inferiore.

della terza e della quarta zona sono tutte dell'altro maestro dai nudi trasparenti sotto le vesti. Però le quattro scene della *Annunciazione*, della *Visitazione*, della *Natività* e dell'*Adorazione de' Magi*, sono più fitte delle altre o più ricche di figure, tutte dalle teste più tonde quali non si vedono se non in due altre scene del secondo pilastro, là dove nella terza zona si rappresenta *Davide unto Re*, e nella quarta la *Visione d'un Profeta*. In queste composizioni si distingue una terza mano d'artista, probabilmente fiorentino della scuola d'Andrea Pisano.

Il quarto pilastro o l'ultima stela dei bassorilievi, che rappresenta il *Giudizio Universale*, appartiene tutta al primo scultore. Tra i pampini della vite appare nell'alto l'Eterno Giudice, assistito dai Profeti e dagli Apostoli estasiati. Maria e il Battista intercedono per l'Umanità, con le mani supplici. Gli strumenti della passione di Cristo sono innalzati a guisa di trofei; e gli angioli squillano ai quattro venti la chiamata al tribunale dell'eternità. Le tombe si schiudono, gli eletti sono condotti dagli angioli ne' sentieri della beatitudine, i reprobi consegnati ai demoni che li incatenano e li tormentano (fig. 262 e 263).

* * *

Determinato come di Lorenzo e Vitale Maitani e di Nicola e Meo di Nuto il lavoro di quei bassorilievi, convien pure ammettere di Lorenzo Maitani e de' suoi seguaci la Madonna in trono e gli angioli sulla porta maggiore della cattedrale orvietana, un'altra Madonna col Bambino che è nel Museo dell'opera in Orvieto (fig. 264), e infine il monumento di Benedetto XI in San Domenico di Perugia (fig. 265 a 268). Il Vasari scrisse che Giovanni Pisano « fece nella chiesa vecchia di San Domenico de' frati predicatori una sepoltura di marmo per quel pontefice; il quale ritratto di naturale e in abito pontificale pose intorno sopra

Fig. 264 — Orvieto, Museo dell'opera. Madonna col Bambino.
Nicola di Nuto.

Fig. 265 — Perugia, San Domenico. Monumento di Benedetto XI
(Fotografia Alinari).

la cassa con due angeli, uno da ciascun lato, che tengono una cortina; e di sopra una Nostra Donna con due santi di rilievo che la mettono in mezzo; e molti altri ornamenti intorno a quella sepoltura intagliati ». È evidente invece

Fig. 266 — Perugia, San Domenico. Monumento di Benedetto XI.
Particolare del monumento suddetto. - (Fotografia Alinari).

che il monumento è di un maestro il quale reca da Orvieto a Perugia il tipo del cenotafio arnolfiano, che ha avuto innanzi agli occhi il monumento del cardinal di Braye, e quel monumento riduce e adatta a forme tutte senesi. Gli angioli che stirano la cortina corrispondono poi

Fig. 267 — Perugia, San Domenico. Monumento di Benedetto XI. Particolare del monumento suddetto (Fotografia Alinari).

tanto alle forme dei bassorilievi della facciata del Duomo orvietano, da farci ritenere che uno dei seguaci di Lorenzo Maitani eseguisse il cenotafio. Il maestro senese, come abbiamo detto, fu a Perugia; e vi andò nel 1324 Nicola di Nuto o Nuzzo. In quel tempo, cioè dal 1310 in cui fu chia-

Fig. 268 — Perugia, San Domenico. Monumento di Benedetto XI. Particolare del monumento suddetto - (Fotografia Alinari).

mato il Maitani a Perugia, al 1325, fu probabilmente eseguito il sepolcro.

* * *

Mentre Tino di Camaino lavorava a Napoli, e mentre Lorenzo Maitani adornava la facciata del Duomo orvietano, Goro di Gregorio senese, figlio di un discepolo di Nicola

Fig. 269 — Messina, Cattedrale. Monumento all'arcivescovo Guidotto de' Tabiati (Fotografia Alinari).

Fig. 270 — Messina, Duomo Prima cappella a sinistra. Madonna col Bambino.

d'Apulia, ci lasciò nobilissimo saggio di sè con l'arca di San Cerbone, a Massa Marittima, costruita nel 1324, con il sepolcro dell'arcivescovo Guidotto de' Tabiati († 1333) a Messina (fig. 269). Entrambi i monumenti furono disfatti; e come nella cattedrale messinese si può riconoscere in una Madonna col Bambino della prima cappella a sinistra (fig. 270) il frammento già al sommo del mausoleo del vescovo de' Tabiati, così nel Duomo di Massa Marittima, sugli stalli del coro, si vedevano dodici, e ora si vedono undici statuette di Apostoli, già ornamento dell'arca di San Cerbone (fig. 271 a 281).

L'arca è un capolavoro di eleganza (fig. 282 e 283): gli ornati finissimi paiono cesellati da un orafo; e le figure sottili, alquanto allungate, hanno venustà non senza ricercatezza.

Le statuine degli Apostoli, che dovettero essere disposte intorno al coperchio, ne' corpi fasciati dalle vestimenta, stretti, dalle spalle spioventi, mostrano quella ricerca di raffinatezza; ma solenne è il *San Giovanni* dalla lunga barba a riccioli serpeggianti; mirabile l'*Apostolo* che gli sta accanto, per quel suo aspetto incantato, con gli occhi fissi lontano e le labbra semiaperte; e pure l'altro con la barba bipartita e i capelli irti sulla fronte. Qui uno degli Apostoli assume maestà regale, là severità di filosofo. *San Giovanni* si presenta in aspetto di vegliardo, come un antico Profeta. Ma in generale in tutte quelle figure è un senso di stanchezza o di languore, e *San Paolo* stesso non ha la sua fiera espressione, si mostra anzi con aspetto benevolo. La linea delle figure è alquanto arcuata, e talvolta la loro mossa è timida e impacciata; lunghe sono le dita delle mani, e generalmente il mignolo, l'anulare e il medio sono stretti l'uno all'altro parallelamente, mentre l'indice si distacca da essi ad angolo acuto; i capelli sono fini, con qualche punteggiatura di trapano. Nelle facce dell'arca sono rappresentate le storie di San Cerbone; ora, quando è invitato a recarsi a Roma (fig. 282) dagli ambasciatori papali (HIC S. CERBO A NVNTIIS PAPE CITATVR VT VADAT AD EVM); ora, quando in viaggio per l'Urbe

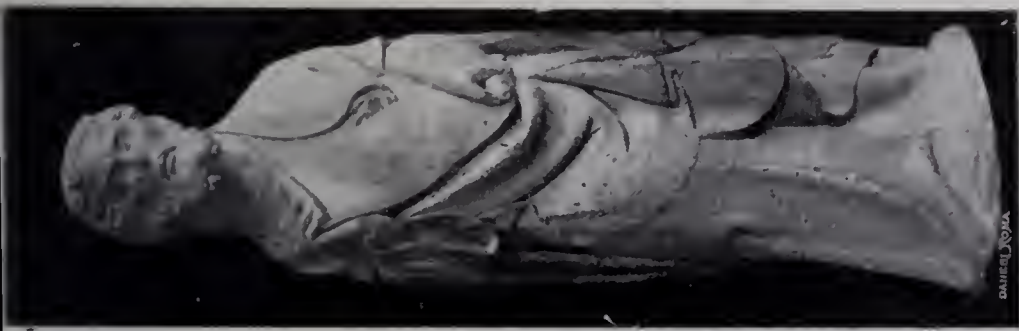



Fig. 271 a 273 — Massa Marittima, Cattedrale. Statue sugli stalli del coro. Goro di Gregorio.

munge il latte d'una cerva per dissetare gli ambasciatori che l'accompagnano (S. CERBO IN PARTIBVS SALIOLE MVNXIT CERVAS), e quando risana gli infermi nelle vicinanze di

Fig. 277 e 278 — Massa Marittima, Cattedrale. Statue sugli stalli del coro. Goro di Gregorio.

Roma (HIC PROPE ROMAM SANAT INFIRMOS), infine, quando si presenta a papa Vigilio offrendogli le oche (HIC PAPE VIGILIO EXXENIAT ANSERES), o celebra la messa (fig. 283) alla presenza del Pontefice (HIC FECIT PAPE GLORIAM AVDIRE DE COELO). Nella parte posteriore dell'arca, poco visibile

oggidì, si rappresentano i cittadini di Populonia che accusano presso il Papa il loro vescovo (S. CERBO A CIVIBVS ACCVSATVR CORAM PAPA VIGILIO), e il martirio del Santo alla presenza di re Totila (S. CERBO CAPITVR A TOTILA, VRSIS EXPONITVR). Nella parte superiore dell'arca, entro spazi lobati, sono scolpiti la *Madonna col Bambino*, alcuni *Santi* e la *Morte di San Cerbone*; nella cornice si legge la seguente iscrizione: ANNO DOMINI MCCCXXIV INDICTIONE VII MAGISTER PERVCCIVS OPERARIVS ECCLESIE FECIT FIERI OPVS MAGISTRO GORO GREGORI DE SENIS. [1]

A questo monumento non si è associato finora l'altro di Messina, che si disse eseguito nel 1303 da Gregorio di Gregorio il vecchio, [2] ma la data MCCCXXXIII che si legge nel sepolcro di Guidotto de' Tabiati ci fa ritenere che l'opera appartenga al figlio di quel Goro che lavorò con Nicola d'Apulia nel pergamo senese. Del resto il confronto tra i due monumenti toglie ogni dubbio ch'essi non sieno d'una stessa mano. Quattro sono i bassorilievi che adornano il sarcofago, ed hanno a soggetto: l'*Annunciazione* (fig. 284), l'*Adorazione de' Magi* (fig. 285), la *Flagellazione* (fig. 286), la *Crocifissione*; e i riscontri tra questi bassorilievi e gli altri dell'arca di San Cerbone sono evidenti. [3]

* * *

Agostino e Agnolo di Ventura, altri scultori di Siena che godettero di grandissima fama, eseguirono il cenotafio di Guido Tarlati vescovo di Arezzo (fig. 287-288) e lo condussero

---

[1] Dott. LUIGI PETROCCHI, *Massa Marittima - Arte e Storia*, Firenze, 1900.

[2] *Messina e dintorni. Guida a cura del municipio*, Messina, Crupi, 1902.

[3] Nel monumento messinese si leggono le seguenti iscrizioni:

Sul lato a sinistra: ANNO : DOMINI : MCCCXXXIII · INDICTIONE : PRIMA : V° : MENSIS : MARTII :

Di fronte: † PRESVL .·. GVIDOTVS .·. IACET .·. HIC .·. XPI . COLA .·. TOTVS .·. HOC .·. MERVIT .·. VITA .·. QVI .·. MORIRETVR .·. ITA .·.

Sul lato a destra: MAGISTER .·. GREGORIVS .·. DE .·. GREGORIO .·. DE .·. SENIS .·. FECIT.

Fig. 282 — Massa Marittima, Cattedrale. Arca di San Cerbone. Goro di Gregorio.

Fig. 283 — Massa Marittima, Cattedrale. Arca di San Cerbone. Goro di Gregorio.

Fig. 284 — Messina, Cattedrale. Particolare del monumento di Guidotto de' Tabiati. Goro di Gregorio.

Fig. 285 — Messina, Cattedrale Particolare del monumento di Guidotto de' Tabiati. Goro di Gregorio.

Fig. 286 — Messina, Cattedrale. Particolare del monumento di Guidotto de' Tabiati.

Fig. 287 — Arezzo, Duomo, Monumento Tarlati.
Agostino e Agnolo di Ventura - (Fotografia Alinari).

a termine nel 1330, come si legge nell'iscrizione: HOC OPVS FECERVNT MAGISTER AVGVSTINVS ET MAGISTER ANGELVS DE SENIS MCCCXXX. Come nei monumenti napoletani, il clero circonda l'arca e assiste la salma del defunto; qui in una forma che pare la parodia dell'opera di Tino. Nel davanti della cassa, che posa su mensoloni intagliati, si vede la salma del ve-

Fig. 288 - Arezzo, Duomo. Particolare del monumento suddetto. Agostino e Agnolo di Ventura.

scovo. Tanta è l'altezza del cenotafio che Agostino e Agnolo pensarono di aprir la cassa o di squarciarne la fronte, e di lasciar veder dentro le spoglie distese del morto: trasformarono così la cassa in camera ardente, collocarono di qua e di là dell'apertura del feretro gli angioli che stirano le cortine, e d'appresso, sulle parti della fronte non squarciata del sarcofago, allinearono il clero assistente al funerale. Dal coperchio della cassa all'arco che include il cenotafio, gli scultori, non sapendo più che cosa collocare, appararono il fondo con

altre cortine. Al disotto del sarcofago, in tanti quadri, separati l'uno dall'altro da statuette del vescovo tutte egualmente stampate (fig. 289 a 291), sono intagliate le storie della vita e i fatti di Guido Tarlati[1] (fig. 292 a 307). Nella prima, quando nell'anno 1312 ebbe la mitra; nella seconda, quando fu chiamato signore di Arezzo (1321), nella terza, IL COMVNE PELATO: il Comune, veglio venerando, con lo scettro; sette aggressori attorno, che gli strappano lo scettro, le vesti e i capelli, che gli tagliano con le forbici il cingolo della tonaca, che lo afferrano con un ronciglio, e lo iscalzano.[2] Così descrisse Antonio Pucci il Comune fiorentino:

> Omè Comun, come conciar ti veggio
> sì dagli oltramontan, sì da' vicini
> e maggiormente da' tuoi cittadini
> che ti dovrien tenere in alto seggio!
>
> Chi più ti de' ornar quel ti fa peggio.
> legge non v'ha che per te si declini:
> co' raffi, con la sega e con gli uncini
> ognun s'ingegna di levarne scheggio.
>
> Capel non ti riman che ben ti voglia:
> chi ti to' la bacchetta e chi ti scalza,
> chi, 'l vestimento stracciando, ti spoglia.

A questo bassorilievo, segue l'altro del Comune in signoria: il vecchio Comune rimesso in alto seggio dal vescovo, mentre sono sferzati i suoi dilapidatori. Il quinto bassorilievo rappresenta IL FARE DELLE MVRA DI AREZZO, cioè la riedificazione delle mura (1319); il sesto, LVCIGNANO, ossia la resa di quel castello (1316), e i suoi abitatori con un ramo d'olivo, inginocchiati, imploranti pace dal vescovo Tarlati. Segue CHIVSCI, o l'assedio di Chiusi in Casentino; FRONZOLA, ovvero

[1] Il Vasari scrisse che Giotto disegnò il monumento per Piero Saccone di Pietramala, e che Agostino e Agnolo di Ventura ne ebbero la commissione, dopo che Giotto, avendo veduto le opere di molti scultori, giudicò migliori le loro. Ma il Vasari certo ripetè una falsa tradizione, non avendo Giotto potuto osservare e giudicare a Orvieto le opere, che non c'erano, di Agostino e di Agnolo.

[2] S. MORPURGO, *Un affresco perduto di Giotto.* (Per nozze Supino-Finzi, 1897).

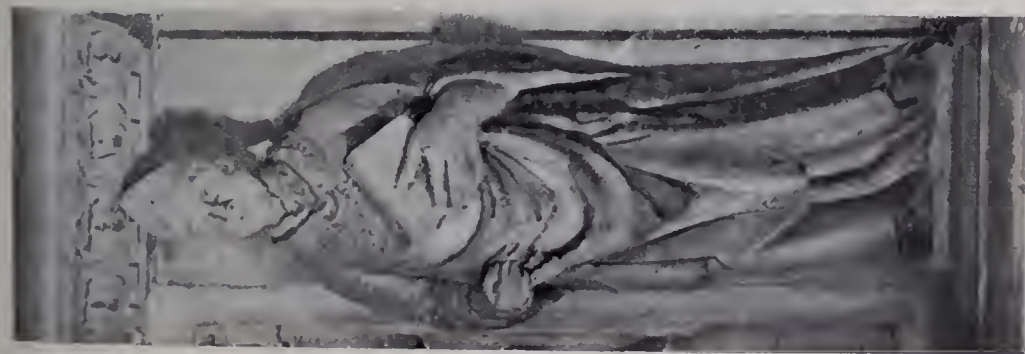



Fig. 289 a 291 — Arezzo, Duomo. Particolare del monumento suddetto. Agostino e Agnolo di Ventura.

Fig. 292-293 — Arezzo, Cattedrale. Monumento di Guido Tarlati, vescovo. Particolare de' bassorilievi - (Fotografia Alinari).

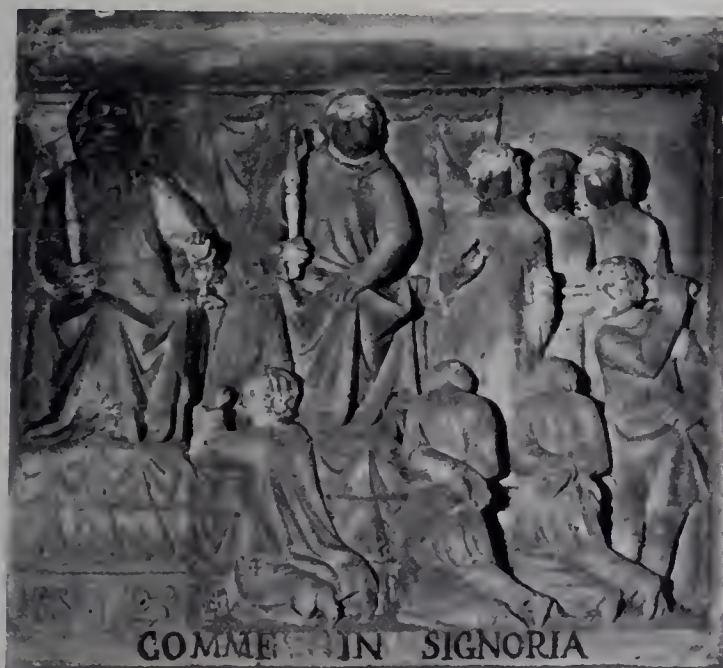



Fig. 294-295 — Arezzo, Cattedrale. Monumento di Guido Tarlati, vescovo
Particolare de' bassorilievi - (Fotografia Alinari).

l'assedio di quel castello (1323); CASTELFORCOGNANO, o la sua espugnazione (1322); RONDINE, o il suo assalto (1323); BVCINE, o la sua presa; CAPRESE, o il suo assedio (1324); LATERINA, o la sua distruzione (1325); MONTE SAN SAVINO smantellato (1325). A questi fasti della vita del vescovo segue l'incoronazione di Ludovico il Bavaro avvenuta in

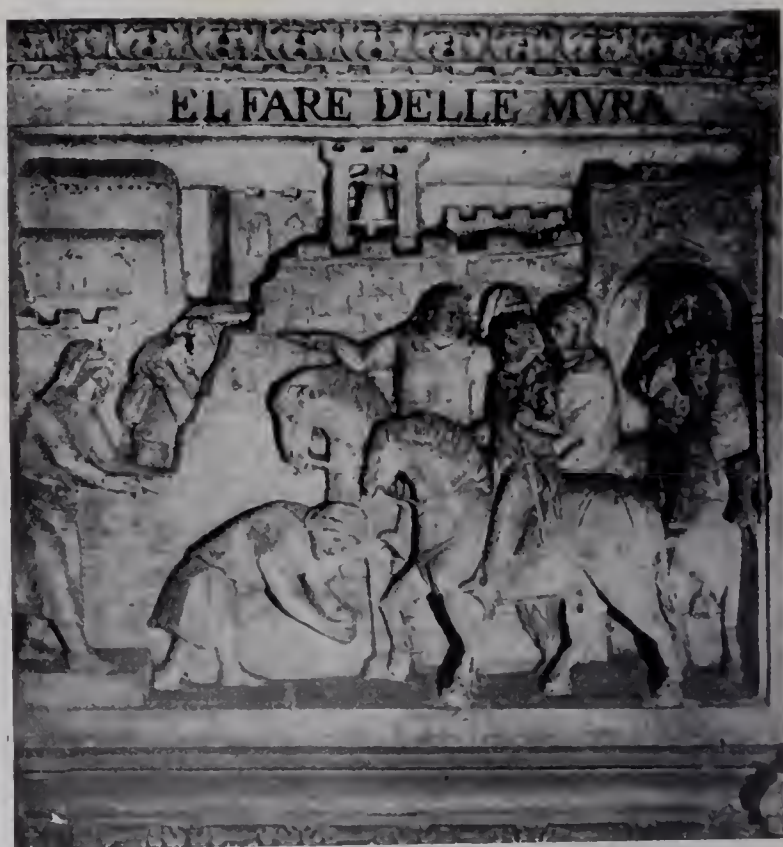



Fig. 296 — Arezzo, Cattedrale. Monumento di Guido Tarlati, vescovo. Particolare de' bassorilievi - (Fotografia Alinari).

Sant'Ambrogio a Milano l'anno 1327, il 26 di giugno. E quindi LA MORTE DI MISERE, o la morte del vescovo avvenuta il 21 ottobre 1327 a Montenero.

Tutte le teste delle figure di questi rilievi mutilate per opera de' nemici dei Tarlati, quando il popolo aretino cacciò a furia Pier Saccone e tutti i Pietramaleschi, l'anno 1341,

furono rifatte di stucco, nel 1783, quando dalla cappella del Sagramento il mausoleo venne trasportato a fianco della sagrestia.[1] Quantunque quelle sculture non sieno degne della gran lode del Vasari, che le disse opera condotta « con più diligenza che fosse in alcuna cosa condotta mai a' tempi loro », pure è notevole lo sforzo per la rappresentazione di

Fig. 297 — Arezzo. Cattedrale. Monumento di Guido Tarlati, vescovo. Particolare de' bassorilievi - (Fotografia Alinari).

fatti della vita reale, la sostituzione della storia alle allegorie. L'arte di Agostino e di Agnolo senesi ebbe ardimento nuovo, ed è molto deplorevole che le teste rifatte dieno aspetto di marionette ai guerrieri, di fanciulli ai legisti rappresentati. Essi non meritarono di essere chiamati dal Vasari « di

---

[1] Ubaldo Pasqui, *Nuova Guida d'Arezzo*, Arezzo, 1882.

Fig. 2 S-299 — Arezzo, Cattedrale. Monumento di Guido Tarlati, vescovo. Particolare de' bassorilievi - (Fotografia Alinari).

Fig. 300-301 — Arezzo, Cattedrale. Monumento di Guido Tarlati, vescovo.
Particolare de' bassorilievi - (Fotografia Alinari).

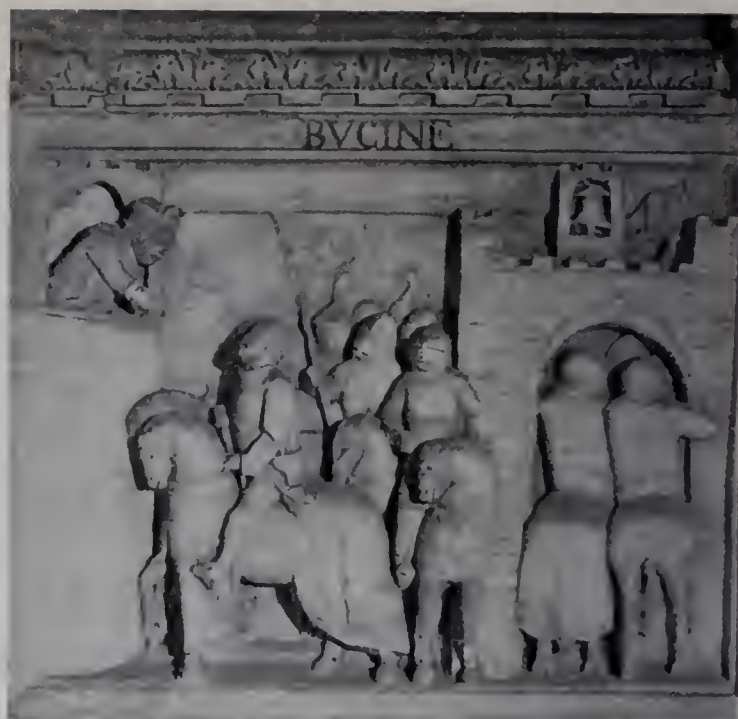



Fig. 302-303 — Arezzo, Cattedrale. Monumento di Guido Tarlati, vescovo. Particolare de' bassorilievi - (Fotografia Alinari).

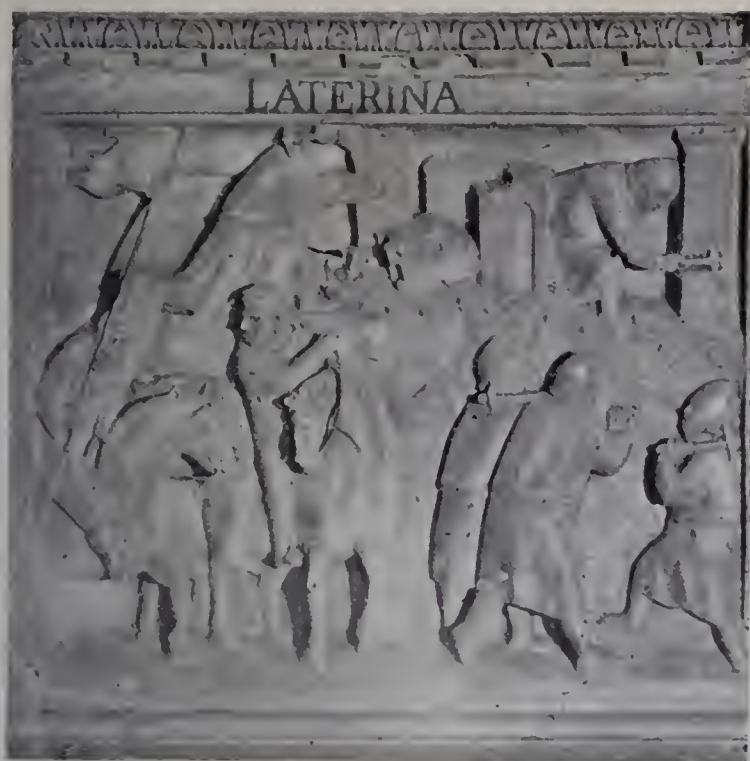



Fig. 304-305 — Arezzo, Cattedrale. Monumento di Guido Tarlati, vescovo.
Particolare de' bassorilievi - (Fotografia Alinari).

Fig. 306-307 — Arezzo, Cattedrale. Monumento di Guido Tarlati, vescovo. Particolare de' bassorilievi - (Fotografia Alinari).

Fig. 308 — Siena, San Bernardino. Madonna col Bambino e angioli.
Giovanni di Agostino di Siena - (Fotografia Alinari).

migliori di quanti allora fossero scultori », perchè non eseguirono mai, com'egli suppose, i bassorilievi della facciata d'Orvieto, opera che li avrebbe collocati nell'arte a più nobile grado.

* * *

Nocque a quei maestri senesi l'aver avuto a collaboratore e a continuatore Giovanni, figlio di Agostino. Questo piccolo maestro ritrovasi col padre a lavorare per la cattedrale e per la pieve d'Arezzo, negli anni 1330, 1332 e 1334. È sua propria fatica una Madonna in San Bernardino di Siena (fig. 308): mai una Madonna più goffa, un putto più sbilenco ed angioli più melensi! Nel Museo d'Arezzo c'è una statua di un Santo guerriero dinoccolato, con un lungo spadone (fig. 309), creduto dagli eruditi del luogo imagine di re Lotario e del tempo carolingio, ma vera fattura d'Agostino, d'Agnolo e del loro collaboratore Giovanni. L'opera principale di Giovanni d'Agostino è la decorazione del fianco destro della cattedrale di Grosseto, dove si ripetono motivi tratti dalla facciata del Duomo di Siena, ne' modiglioni delle finestre con leoni e cavalli sporgenti dal muro, e nella decorazione de' pilastri, di qua e di là della porta, con statue nell'alto. Nella lunetta della porta, Giovanni d'Agostino ripete, con qualche discreta variante, le forme della sua Madonna in San Bernardino di Siena, anche nel putto e negli angioli assistenti con grandi vasi pieni di fiori. Sono sue pure le grandi statue di *Cristo* e di una *Sibilla* (?), ai lati della porta; e sue sono le figure del *Redentore* coi quattro Evangelisti nell'architrave della porta, e le altre negli stipiti, entro formelle quadre o romboidali, con teste virili, figurette intere, bestie e scenette strane. È questa una tra le prime forme della decorazione di porte di cattedrali simile ad altra che si trova in Arezzo ne' fianchi della porta del Duomo avente la lunetta attribuita a Nicola d'Arezzo e quale si troverà poi in forma perfetta a Firenze nella

Fig. 309 — Arezzo, Museo. Statua supposta di re Lotario.

porta della Mandorla.[1] Nella porta laterale del Duomo aretino c'è una lunetta (fig. 310) con una Madonna, angioli e Santi ritenuta del nobilissimo Nicola d'Arezzo, ma si vede piuttosto nella mano raggrinzata della figura del Santo a sinistra e in altri particolari la maniera di Agostino e de' suoi soci, mentre negli stipiti e in genere nella decorazione de' fianchi della porta, specialmente del fianco sinistro, si riconosce il fare degli scalpellini dell'altar maggiore del Duomo. Così il cenotafio di Cino de' Sinibaldi, nel Duomo di Pistoia (fig. 311), già dato a Cellino di Nese, devesi assegnare a que' marmorari, ai quali fu bene attribuito dal Ciampi, prima che i documenti provassero non potersi più ascrivere a Cellino di Nese,[2] il semplice accollatario dell'opera.[3]

Leggesi nell'allogazione che il cenotafio doveva essere eseguito da un tal maestro da Siena che ne aveva fatto il disegno. E i caratteri proprî di Agostino, Agnolo e Giovanni si riscontrano nella Madonna della cuspide e ne' Santi che le stanno allato, anche nella conformazione piccola delle teste. Si vede nel sepolcro Cino d'Angibolgi, in atto d'insegnare a parecchi scolari, disposti a' suoi lati, piccole figurette, sulle quali torreggia egli gigante. L'ultima a sinistra è minore delle altre, e perchè stesse con quelle in una medesima linea fu innalzata sopra una base: la figurina avvolta nel manto, che si volge pensosa, fu indicata, secondo la tradizione, per Selvaggia dei Vergiolesi che messer Cino

---

[1] Un'iscrizione apposta nella chiesa, copiata da un'antica, così suona:

† HVIVS OPERIS FVIT MAGR
SOÇVS : RVSTHHNI · DE SE
NIS CAPVD MAGT PRIMO

[2] Peleo Bacci, *Documenti nuovi su messer Cino Sighibaldi* (Pistoia, 1903) e *Cinque documenti pistoiesi per la storia dell'arte senese del XIII, XIV e XV secolo* (Pistoia, 1903). — Sul cenotafio di Cino cfr.: Ciampi, *Vita e poesie di messer Cino*, Pisa, 1813; Supino, op. cit.; O. H. Giglioli, *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Firenze, 1904.

[3] Il Vasari attribuì la sepoltura ad Andrea Pisano; il Cicognara a Goro di Gregorio; il Tolomei (*Guida di Pistoia*, 1821) e il Tigri (*Nuova Guida di Pistoia*, 1896) a Cellino di Nese.

cantò ne' suoi versi, « quasi a significare », scrive il Tigri, « che le leggi e la poesia vinsero il gelo della tomba e lo fecero immortale ». Invece essa è la *Madonna annunciata*, la quale doveva vedersi a riscontro di *Gabriele*, al sommo del monumento, entro una edicoletta. Tra le vicende della traslazione della sepoltura può notarsi questa strana collocazione di un'*Annunciata* messa in fila con gli scolari di *Cinus de Francischi De Sigibaldis*. Ad ogni modo, anche

Fig. 310 — Arezzo, Duomo. Porta laterale. Lunetta (Fotografia Alinari).

se si tien conto delle manomissioni subite, il monumento ci parrà sempre di maestri scarsi d'invenzione. Dopo aver rappresentato messer Cino a tutto tondo, di statura duplice di quella degli scolari, tornarono a rappresentarlo sotto in bassorilievo, seduto in cattedra, intento a far lezione ai discepoli.

Anche il frammento dell'arca di Sant'Atto nel Duomo di Pistoia, eseguita nel 1337, l'anno stesso in cui Cellino di Nese scrisse che il sepolcro di messer Cino si doveva fare *bello e magnificho* da un maestro di Siena, ricorda la maniera di Agostino e socî, ne' bassorilievi ch'erano nel pro-

spetto dell'arca, con figure simili a quelle del monumento di Cino con gli occhi oblunghi e stretti al naso che sembra un becco d'uccello. I bassorilievi illustrano le cure del santo vescovo per ottenere a Pistoia una reliquia di Santo Jacopo, già in quella città veneratissimo. Nel primo a sinistra di chi guarda, sono figurati i due pellegrini inviati da Sant'Atto

Fig. 311 — Pistoia, Duomo. Cenotafio di Cino de' Sinibaldi.

a Compostella, per ottenere una particella del cranio dell'Apostolo dal vescovo di quel luogo; essi ricevono l'urna desiderata con un nodo del collo di Santo Jacopo. Nel bassorilievo a destra i medesimi pellegrini, non più floridi di aspetto, emaciati anzi e rugosi per le traversie patite, consegnano al momento del ritorno a Pistoia l'urna nelle mani del loro santo vescovo che, nel bassorilievo mediano, benedice con la destra e regge il pastorale con la sinistra, dritto tra due angeli tunicati, con le ali in giù e le braccia conserte.

Questi tre bassorilievi erano certo nel prospetto della cassa, dove fu riposto il corpo di Sant'Atto ritrovato nel gennaio del 1337. Il Consiglio del popolo deliberò subito che fosse costruito un sepolcro per accogliere il santo vescovo. A pochi mesi di distanza dall'allogazione del cenotafio di Cino (11 febbraio 1337) a un maestro senese, ci troviamo dinanzi al solito Cellino che anche in questo monumento deve aver avuto parte, se non altro come accollatario.[1] Se ne' monumenti di Cino e di Sant'Atto le figure richiamano le altre di Agostino

Fig. 312 — Pistoia, Duomo. Ricordo marmoreo del vescovo Ricciardi] (Fotografia Alinari).

e di Agnolo, quelle del ricordo marmoreo nella cattedrale di Pistoia (fig. 312) alla memoria del vescovo Ricciardi († 1343) più particolarmente somigliano alle sculture di Giovanni di Agostino. Sull'epitaffio v'è una lastra marmorea divisa in tre quadri: la Madonna col Bambino e due angioli, nel mediano; il vescovo Baronto ginocchioni e patrocinato da San Zeno, in quello a sinistra; Bonifacio senatore romano e governatore di Cologna, pure ginocchioni e protetto da Santo Jacopo, nell'altro a destra.

È facile del resto riconoscer le figure coniche dalle piccole teste di Agostino e socio, dai nasi a becco, coi busti

[1] Il 25 dicembre 1337, ser Arrigo di Accorambuomini o Accorribuomini e ser Vanni di messer Gualando dichiarano di aver ricevuto dagli operai di Santo Jacopo: *libras centum, pro faciendo fieri quoddam sepulcrum pro corpore Sancti Acti*, secondo un deliberato del Consiglio (Arch. del Comune di Pistoia. *Opera di Santo Jacopo*, cod. 373, c. 40. Comunicazione gentile del dott. Peleo Bacci).

che sembrano corazzati e imbottiti di stoppa; e quelle anche più decadenti e grottesche di Giovanni suo figliuolo, col taglio mandorlato degli occhi obliqui. Anche nel Museo dell'opera del Duomo di Siena si vedono una statuetta d'un Profeta

Fig. 313 — Arezzo, Cattedrale.
Monumento di papa Gregorio X - (Fotografia Alinari).

d'Agostino e d'Agnolo, una grande statua di diacono e altri frammenti di statue di Profeti e d'Apostoli, di una Madonna col Bambino, ecc. E ad Arezzo, nella cattedrale, il monumento di papa Gregorio X, stranamente attribuito a Margaritone (fig. 313).

Per far comprendere tuttavia quanto di buono c'era negli sfigurati bassorilievi del cenotafio del vescovo Tarlati nel Duomo di Arezzo, ne presentiamo altri, non ascritti ad Agostino e ad Agnolo, ma con tutta probabilità della loro mano. Si veggono nella parete interna della facciata del

Fig. 314 — Volterra, Duomo. Frammento dell'arca di Sant'Ottaviano.

Duomo di Volterra. Tre di essi formavano l'arca di Sant'Ottaviano eseguita nel 1320; e si serbano, grazie alla pietosa cura di chi ne raccolse i frammenti dispersi (fig. 314 a 316). Altri quattro bassorilievi (fig. 317 a 320), probabilmente a quelli congiunti, ora sulla parete, a destra dell'entrata, rappresentano un Santo (forse Dolcissimo o Carissimo, predicatori della fede a Volterra, compagni di San Romolo ve-

Fig. 315 e 316 — Volterra, Duomo. Frammenti dell'arca di Sant'Ottaviano.

Fig. 317 e 318 — Volterra, Duomo. Frammenti dell'arca di Sant'Ottaviano.

Fig. 319 e 320 — Volterra, Duomo. Frammenti dell'arca di Sant'Ottaviano.

scovo di Fiesole)[1] innanzi al giudice, poi legato a una colonna e martoriato, la sua decapitazione, il ritrovamento del suo corpo giacente tra due leoni al margine d'un bosco. Questi sono migliori dei tre bassorilievi, a sinistra della porta, cioè de' frammenti dell'arca con le storie di Sant'Ottaviano, i quali figurano il Santo che dispensa vesti ai poveri, il trasporto della salma, il deposito delle reliquie nella primaziale per opera del vescovo Andrea di Volterra.[2] Vi sono anche, a destra, quattro Santi entro clipei (fig. 321), forse disposti un tempo sul coperchio dell'arca, e alcuni frammenti delle iscrizioni che dichiaravano le rappresentazioni sottostanti. Non sappiamo se ugualmente debba ritenersi parte dell'arca un rilievo che si vede sulla porta, di un Santo con le mani conserte, Ottaviano forse, tra quattro angioli: il rilievo è limitato da sei formelle geometriche, tre nel lato di destra e tre in quello di sinistra. Ad ogni modo, pure appartiene ad Agostino e Agnolo di Ventura, che in questi frammenti si rivelano, anche per il metodo del bassorilievo, facili raccontatori e novissimi compositori. I due maestri forse si recarono a Orvieto, non per prendere parte ai bassorilievi della facciata, ma per i disegni del pulpito, che si vedono uno a Orvieto, un altro al gabinetto nazionale delle stampe a Berlino, il terzo nel *British Museum*. Quantunque lo stato dei disegni non permetta sicure ricerche, pure le figure coniche, e alcune, in ispecie, ginocchioni come nel monumento Tarlati, fanno pensare ai due maestri Agostino e Agnolo.[3]

---

[1] Don Silvano Razzi, *Vite de' Santi e Beati Toscani, de' quali hoggi comunemente si ha cognizione*. Fiorenza, MDXCIII.

[2] Manca probabilmente un quarto bassorilievo, che dovette essere primo di questa serie, rappresentante il Santo quando fu tolto dal tronco dell'olmo: l'iscrizione che ancora si conserva sulla porta serviva a dichiarazione di quella scultura.

[3] V. a proposito del pulpito l'*Album poliglotto* raccolto da Luigi Fumi per il VI centenario del Duomo di Orvieto, MCCXC-MDCCCXCI. E vedi il mio articolo *Sul disegno per il pulpito del Duomo d'Orvieto*, da me rinvenuto nel gabinetto delle stampe a Berlino (*Archivio storico dell'Arte*, V, 1892).

Fig. 321 — Volterra, Duomo. Nella parete interna della facciata.

* * *

Alla bottega d'Agostino e Agnolo di Ventura abbiamo assegnato il cenotafio di Cino, già attribuito a Cellino di Nese. I documenti pubblicati di recente [1] hanno distrutta o quasi la personalità artistica di questo maestro, che sembra derivare da Pistoia piuttosto che da Siena. Intraprenditore o accollatario, lasciò ad altri di eseguire e finanche di disegnar monumenti; ma pure egli fu *magister lapidum*, e a Pistoia lavorò nel 1337 all'incrostatura bianca e nera del Battistero. Se si potessero assegnare a lui con sicurezza gli ornamenti della bellissima porta del Battistero pistoiese, Cellino di Nese potrebbe riprendere un bel posto nell'arte. Scrisse il Ciampi [2] che quel maestro non ebbe solo l'incarico della parte costruttiva del Battistero, ma anche della decorativa; e l'ornamentazione della porta, de' capitelli e delle colonne che si uniscono a fascio, con intreccio di tralci di vite e con genietti, sembra opera sua, leggendosi nel *Libro dei contratti dell'opera di San Jacopo* (1185-1343): « *debet facere et complere usque ad locum cornices exfoliatas excavatas et ipsam cornicem complere* ». Quelle cornici a fogliami, incavati con abilità di studioso dell'antico, e quei genietti in dolce abbandono tra i pampini e i grappoli d'uva, non ricordano affatto, come ricordarono al Burckhardt,[3] la colonna del cereo a Santa Maria Novella a Firenze, ma bensì gli ornamenti delle colonne tortili de' Cosmati, imitate da quelle dette Sante o del tempio di Salomone, o più in generale, se vuolsi, gli ornamenti bacchici de' sarcofagi de' bassi tempi, dove i genietti folleggiano tra i rami della vite simbolica (fig. 322). Il fine, elegante, classico decoratore [4] da Pistoia si recò a

[1] Peleo Bacci, *Documenti nuovi su messer Cino Sighibaldi da Pistoia An. Dom. MCCCXXXII*, Pistoia, 1903. — Id., *Cinque documenti inediti per la storia dell'arte senese del XIII, XIV, XV secolo*, Pistoia, 1903.

[2] Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese di belli arredi*, Firenze, 1810.

[3] *Der Ciceron*, Leipzig.

[4] Supino, *Arte pisana*, già citata.

Pisa, dove lavorò dal 1349 al 1375 per l'opera del Duomo, nel Camposanto e nel Battistero,[1] per il quale fece parte degli archi delle finestre superiori della cupola, quegli eleganti tabernacoli che formano l'ultima corona all'edificio. Forse in quel periodo, se la tradizione è sincera, il che è molto dubbio, eseguì il cenotafio del medico Francesco

Fig. 322 — Pistoia, Battistero. Particolare della decorazione esterna (Fotografia Alinari).

Ligo Ammannati († 1359), ora nel Camposanto pisano, nella cappella dedicata a San Gregorio: monumento che presenta le figure mal segnate del legista in cattedra e de' suoi ascoltatori, tutte scalpellate a fatica, con calligrafici contorni delle

[1] Quanto superiore allo sgraziato maestro che fece un *San Paolo* nella chiesa omonima a Pistoia, e si segnò così: A · D · M·CCCL · MAGR · IACOBVS · (D(*omin*)I · MATEI · DE · PISTORIO!

Fig. 323 — Prato, Duomo. Sagrestia, Bassorilievo dell'altare della Cintola.

vestimenta. Non vi troviamo il valente decoratore del Battistero pistoiese!

* * *

Ben più meschini artisti furono Nicola di Cecco del Mercia e Sano (di Matteo?) da Siena che eseguirono insieme con Giovanni di Francesco Fetti da Firenze[1] le sculture per l'altare della Cintola nel Duomo di Prato, e cioè nella cappella dove era riposta la reliquia della cintola di Nostra Donna, portata l'anno 1141 di Terra Santa da Michele da Prato.

Nel rilievo della Vergine che dà la cintola a San Tommaso (fig. 323) le figure non sembran cavate dal marmo ma fatte di cartone, e portano vesti stirate sulle membra, formanti nel cadere pieghe grosse a riccioli, a zig-zag, a linee serpentine. Larghe e schiacciate sono le faccie degli angioli; grossi i loro capelli sforacchiati dal trapano, che sembran cuffie ricamate; striate le ali, che non hanno una piuma mossa sul piano uguale. Gli occhi delle figure sono come colpiti da cecità, i colli a tronco di cono rovescio. Se un angiolo si libra per l'aria, apronsi ad angolo le gambe dalle ginocchia inchiodate; se tocca uno strumento, le sue mani vi s'appiccicano sopra, e non fanno vibrare corda alcuna.

Peggio ancora la rappresentazione della *Morte di Maria*, con le figure degli Apostoli dalle teste grosse, dai corpi tozzi, quasi mostruosi, dalle facce di gufo. E così dicasi dell'*Incoronazione della Vergine* e dell'altro rilievo dove vedesi il mercante Michele da Prato inginocchiato con la sua bella reliquia della Cintola.

* * *

Mentre Agostino e socî scolpivano a Siena, viveva Gano nella stessa città, ben degno d'essere messo a riscontro di Goro di Gregorio. Sul monumento di Tommaso d'Andrea

[1] Schmarzow, *Die Kaiserkronung*, in *Museo Nazionale* (*Festschrift zu Ehren den kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Leipzig, 1897).

vescovo di Pistoia († 1303),[1] nella chiesa maggiore di Casole (fig. 324), non è bugiarda la lode a lui tributata:

† CAELAVIT GANVS OPVS HOC INSIGNE SENENSIS
LAVDIBVS IMMENSIS EST SVA DIGNA MANVS.

Sopra la cassa retta da mensole riposa in pace il vescovo Tommaso d'Andrea, coperto il capo dalla mitria ricamata. Due angioletti stanno ginocchioni, l'uno da piedi e l'altro da capo del defunto; altri tre angioli sollevano la coltre funebre che lo involgeva. Ai lati posano su mensole due colonne che reggono un arco cuspidato.

Qui si palesa lo scolaro di Giovanni Pisano, specialmente negli angioli con le guancie piene e il mento appuntito; e meglio si riconosce nel monumento dello stesso Gano, che si trova di contro a quella descritto, dedicato a Ranieri del Porrina (fig. 325). Ranieri è in piedi, coperto il capo da una berretta terminata a punta ripiegata, che sembra a tutta prima un corno ducale; una mantellina di porpora gli gira intorno alle spalle, sul manto agganciato sul petto; una cintura con fibbia e ornati metallici stretta ai suoi fianchi tiene uno spadone. Egli ha un libro nella destra e solleva con la sinistra un lembo del manto. La figura è chiusa tra due pilastrini sostenenti un arco cuspidato, eretta sopra una cassa

---

[1] Il monumento dovette essere eseguito molti anni dopo la morte del vescovo, avvenuta nel 1303, data che si rileva dalla seguente iscrizione:

† PISTORII FLAMEN · CLERI POPVLORVM SOLAMEN :
GLORIA MAIORVM PATRIE DECVS · ATQVE SVORVM ·
CVLMEN HONESTATIS · THOMAS HEROS PIETATIS :
FORMOSVS · MITIS · VIRTVTVM FLORIDA VITIS
FONS DECRETORVM · FLOS CLERI · GEMMAQVE MORVM :
HIC IACET · ALME VELIS PATER · HVNC TIBI IVNGERE CELIS:
ANNIS EXEMPTIS · TRINIS · CVM MILLE · TRECENTIS :
A XPO NATO · REQVIEVIT · FINE BEATO :
† VENERABILIS · PATER · DOMINVS THOMAS OLIM PISTORIENSIS EPISCOPVS HIC IACET ·
OB CVIVS MEMORIAM · DOMINVS · JACOBVS · ET SOÇVS · DOMINI · ANDREAE · GERMANI IPSIVS FECERVNT FIERI HOC MONVMENTVM · QVI OBIIT DIE XXX · IVLII ANNI PREDICTI :

Fig. 324 — Casole, Duomo. Monumento di Tommaso d'Andrea, opera di Gano senese.

Fig. 525 — Casole, Duomo. Monumento di Ranieri del Porrina, opera di Gano senese.

rettangolare, di qua e di là della quale sono un Profeta con un cartello e un angiolo con un rotulo. Anche queste due statuette richiamano l'arte di Giovanni Pisano; ma nella figura di Ranieri del Porrina, in quel ritratto di forme così reali e compiute, lo scultore precorre i tempi, suggerisce alla mente le opere veneziane del Quattrocento. È invero una statua solenne, dal carattere fortemente scolpito nella grossa faccia, nel corpo poderoso e pieno d'adipe, negli occhi bovini staccati dalle palpebre, nella bocca fine.

Peccato che di quest'artista singolare non si possano citare altre opere. Siena possedeva di lui probabilmente un altare, del quale più non resta se non la scultura del gradino coi fatti della vita del beato Benizi, nella Galleria dell'Accademia (fig. 326), là dove sono altri frammenti della scuola di Giovanni Pisano. Potrebbe anche supporsi opera dell'insigne maestro la porta del palazzo comunale di Perugia, specialmente per le tre statue di delicatissima forma nel frontone, segno dell'influsso dell'arte senese nell'Umbria, grandissimo quanto altro mai nel Trecento (fig. 327 a 332).

* * *

L'eredità dell'arte di Gano da Siena fu in qualche modo raccolta da Angelo e Francesco di maestro Pietro d'Assisi, cortonesi, che fecero in Santa Margherita di Cortona quell'opera mirabile, mal giudicata dal Burckhardt che l'associò al mausoleo di Benedetto XI in San Domenico di Perugia, e qualificò l'una e l'altra scultura « miseri lavori dell'arte senese ». Lasciando a parte che il monumento in San Domenico di Perugia non appartiene alla scuola senese, ma piuttosto a uno de' maestri de' rilievi della facciata del Duomo d'Orvieto, a noi sembra che il monumento di Santa Margherita da Cortona sia da annoverarsi tra le più grandi opere del Trecento.

L'arca della Santa (fig. 333) è retta da tre mensole. Agli angoli dell'arca s'innalzano colonne tortili, che reggono il bal-

Fig. 326 — Siena, Galleria dell'Accademia di Belle Arti. Bassorilievo coi fatti della vita del beato Benizi. Gano senese (?).

Fig. 327 — Perugia, Palazzo del Comune. Porta
(Fotografia Alinari).

Fig. 328 — Perugia, Palazzo del Comune.
Statua nella lunetta della porta.

Fig. 329 — Perugia, Palazzo del Comune.
Statua nella lunetta della porta.

Fig. 330 — Perugia, Palazzo del Comune.
Statua nella lunetta della porta.

Fig. 331 — Perugia. Palazzo del Comune. Particolare della porta.

Fig. 13. — Perugia. Palazzo del Comune. Particolare della porta.

Fig. 333 — Cortona, Santa Margherita da Cortona. Monumento della Santa
(Fotografia Brogi).

dacchino bipartito da due archi gotici trilobati, i quali si congiungono sopra un mensolone dov'è figurato un Redentore in atto di spiegare un rotulo. Sull'arca giace la Santa; e il coperchio dell'arca è sollevato sulle mani di due angioli, i quali tengono ad un tempo le cortine stirate appesevi. Sulle colonnine tortili da una parte è l'*Arcangelo Gabriele*, dall'altra l'*Annunciata*: Gabriele in atto di movere delicatamente la destra verso Maria che si ritrae indietro curvandosi in gotica maniera; amendue con i manti che si arrotolano e cadono frangiati, orlati di striscie ricamate a quadrifogli disposti a rombo. Gli occhi delle due figure non sono stretti, nè mandorlati, ma bene aperti e tondi; il naso è fine, breve, di fanciullo; la bocca piccola; il mento tondo e sporgente. La testa della Santa par cosa del Quattrocento, tanto è delicata ne' lineamenti regolari, nel tenue chiaroscuro delle carni bianche e levigate. Gli angioli che tengono senza sforzo il coperchio della cassa sono d'una purità, d'una gentilezza che nulla invidiano alle più care forme dell'età aurea dell'arte. Sulla cassa son rappresentate quattro storie della vita della Santa (fig. 334 a 337): la *Vestizione*, l'*Apparizione del Redentore a Margherita*, la *Penitenza della Santa* e infine la sua *Morte*. Nei due campi tra le mensole (fig. 338 e 339), si vedono gobbi, storpi, infelici d'ogni sorta, e un fanciullo ossesso tenuto dai parenti presso l'arca della Beata.

Le teste nelle piccole storie sono tonde, con lineamenti segnati senza forza di scuri, e solo nel basso delle tonache o dei manti gli scultori, disponendo le pieghe ad angolo rientrante sui piedi, dànno come una forbiciata alla stoffa, così che, nel cadere, le vesti sembrano trinciate o strappate. Tutto è dolce e puro in quest'opera, e grande è l'idealità degli scultori delle tenere forme! Tondeggiano essi troppo le teste e i corpi, ma pure sanno rendere la innocenza e il candore; non corrugano le fronti, non tracciano i segni della vecchiaia e della caducità della vita; la passione non agita le loro anime, non sconvolge il loro pensiero; senza fatica

Fig. 334 — Cortona, Santa Margherita.
Bassorilievo della serie con le storie della vita della Santa. Angelo e Francesco di maestro Pietro d'Assisi - (Fotografia Brogi).

Fig. 335 — Cortona, Santa Margherita.
Bassorilievo della serie con le storie della vita della Santa. Angelo e Francesco di maestro Pietro d'Assisi - (Fotografia Brogi).

Fig. 336 — Cortona, Santa Margherita.
Bassorilievo della serie con le storie della vita della Santa. Angelo e Francesco di maestro Pietro d'Assisi - (Fotografia Brogi).

Fig. 337 — Cortona, Santa Margherita.
Bassorilievo della serie con le storie della vita della Santa. Angelo e Francesco di maestro Pietro d'Assisi - (Fotografia Brogi).

Fig. 338 — Cortona, Santa Margherita.
Bassorilievo in un campo tra le mensole del monumento suddetto
(Fotografia Brogi).

Fig. 339 — Cortona, Santa Margherita.
Bassorilievo in un campo tra le mensole del monumento suddetto
(Fotografia Brogi).

rendono i loro sentimenti buoni e pietosi nel marmo, con garbo semplicissimo, carezzevoli, senza frastuono. Nonostante lo sprezzo del Burckhardt per quest'opera, noi la gustiamo come un libro figurato con l'aureo stile de' *Fioretti* di San Francesco.

I dolci scultori Angelo e Francesco di maestro Pietro d'Assisi *cortonenses et horiginales Cortone,*[1] che nel 1362 eseguivano quel monumento, sono gli stessi che, come vuole il Mancini,[2] eressero l'altro per il vescovo Ranieri Ubertoni innalzato in San Francesco nel 1345?

Questo monumento reca la data M.CCC.XLV. Il vescovo benedicente è in cattedra sul culmine del mausoleo, sulla vetta del padiglione che copre la sua statua medesima, la quale è distesa sul basamento retto da archetti poggianti su mensole. Se mai fosse de' due maestri cortonesi, converrebbe ammettere che diciassette anni dopo, nello scolpire il monumento della Beata, essi acquistarono una valentia che a quel tempo mancava loro. Benchè scomposto, senza le proporzioni originali, vedesi mancante delle eleganze signorili del monumento a Margherita.

Con questo ha fine il nostro studio sui divulgatori senesi delle forme pisane, alle quali tolsero la gagliardia per ispirare gentilezza, menomarono la solennità per donare eleganza, temperarono l'ardire per prodigare finezze di orafo e dolcezze di sentimento.

---

[1] PIETRO BOLOGNA, *Annedoti artistici cortonesi* (*Archivio storico italiano*, serie V, vol. XVII, pag. 134).

[2] MANCINI, *Cortona nel medio evo*, 1897, pag. 195.

III.

Maestri pisani e loro eredi in Toscana, nel Veneto e in Lombardia — Andrea Pisano. Le porte del "bel San Giovanni", — Giotto, Andrea Pisano e Francesco di Talento nel Campanile di Santa Maria del Fiore — Nino e Tommaso Pisani, figli di Andrea — Opera della giovinezza di Nino a Firenze, a Pisa e in Sardegna — Nino capomaestro del Duomo d'Orvieto — Madonne e altre opere scolpite da Nino a Pisa dal 1350 al 1368 — Statue di Nino a Venezia — Seguaci di Nino a Venezia e un maestro a lui affine a Bologna — Tommaso Pisano sotto l'influsso di Nino suo fratello — Altri influssi di questo maestro sugl'intagliatori in legno pisani — Ultimi notevoli esempi di scultura pisana del Trecento: i rilievi dei Sette Sacramenti sul campanile di Santa Maria del Fiore — Giovanni di Balduccio Pisano. Sue opere: il pergamo di San Casciano, il sepolcro di Guarnerio di Castruccio degli Antelminelli a Sarzana e l'arca di San Pietro Martire a Milano — Altre tracce dell'attività del maestro a Milano, a Pavia, a Cremona — Influsso di Gio. di Balduccio sui maestri di Campione. Monumenti de' suoi seguaci a Milano, Como, Pavia, Cremona, Sarzana, Genova, Modena, Bergamo, Brescia, Verona, Monza, Venezia.

Andrea di ser Ugolino notaio da Pontedera, detto Andrea Pisano, restò nell'oscurità sino al tempo in cui i Consoli dell'Arte di Calimala gli allogarono una delle porte del « bel San Giovanni ». Già i Consoli stessi avevan dato commissione a Pietro di Jacopo, orefice fiorentino, di recarsi a Pisa per bene esaminare e disegnare le porte in bronzo della Primaziale, e quindi a Venezia per cercare un maestro che sapesse degnamente lavorar di metallo la porta del Battistero. Forse in Venezia Pietro di Jacopo si limitò a ricercar fonditori, avendo a Pisa incontrato Andrea, preferibile agli altri maestri e del quale fu poscia aiuto nel lavoro della porta medesima: fatto è che ai nove di gennaio del 1330 i Consoli dell'Arte di Calimala affidarono l'opera al Pisano.[1]

[1] Cfr. le note di GAETANO MILANESI alle *Vite* di GIORGIO VASARI, Firenze, Sansoni, 1878, I, pag. 482 e seg.

Scrive Giovanni Villani: « Nel detto anno 1330 si cominciarono a fare le porte di metallo di Santo Giovanni, molto belle e di maravigliosa opera e costo; furono formate in terra, e poi pulite e dorate le figure per un maestro Andrea Pisano, e gittate furono a foco di fornello per maestri viniziani. E noi autore, per l'arte dei Mercanti di Calimala, guardiani dell'opera di San Giovanni, fui ufficiale a far fare il detto lavorìo ».[1] Andrea Pisano, che si vuole nato circa il 1270, avrebbe cominciato la grande opera a sessant'anni. Quantunque certo allora più non fosse giovane, non sembra da accogliersi quella data della sua nascita; nè riportarla col Supino al 1290, ricordando certo Andrea, *famulus magistri Johannis,* che era figlio di maestro Simone senese.[2] Probabilmente Andrea da Pontedera, educatosi a Pisa dove assunse l'appellativo di Pisano, non si presenta prima dell'anno 1330, perchè non alla grande scultura, bensì all'oreficeria si dedicò sino a quell'anno, come può presumersi leggendo l'epitaffio della sua sepoltura, che lo dice scultore in bronzo, in oro e in avorio. Si noti pure che Nino e Tommaso suoi figli si allogarono con orafi nella loro giovinezza, e che orefici furono entrambi designati anche nei documenti relativi alle loro opere marmoree. Cominciando il lavoro delle porte del Battistero, Andrea non ha seco i figli giovanetti, ma quel Piero di Jacopo che andò alla ricerca di maestri sufficienti all'opera, e altri due orefici, Lippo di Dino e Piero di Donato. Finite le storie di cera, in brevissimo tempo, al 2 aprile del 1330, la porta fu gettata soltanto due anni dopo da maestro Leonardo del fu Avanzo campanaio veneziano. « Ma essa, scrive il Milanesi, essendo venuta tanto torta nel gettarla che non si poteva adoperare, fu dapprima commesso a Piero di Donato di raddrizzarla, e non bastandogli poi

---

[1] Giovanni Villani, *La Cronica* (*Bibl. della Gioventù italiana*, Torino, 1880, VI, pag. 261).

[2] Pio Pecchiai, *Documenti inediti su Giovanni Pisano* (*Miscellanea di Erudizione*, I, 2, 1905).

l'animo di farlo, l'Arte lo disobbligò, e diede questo carico ad Andrea Pisano, che lo prese a fare a tutto rischio dell'Arte, per il prezzo di dieci fiorini d'oro ed in termine di due mesi. Nel 24 di luglio del 1333 si convenne Andrea di fare di metallo 24 teste di leone e darle finite e indorate per il primo del prossimo dicembre, obbligandosi a commetterle bene nella mezza porta o battente che era allora nell'opera di San Giovanni, ed insieme a indorare le storie dell'altra mezza porta che era già stata messa su. Tutto questo lavoro era già finito e messo su nel 1336, nel quale anno si fece la spesa di lire venticinque pel marmo delle soglie di essa porta, fatto venire da Carrara ». S'inaugurò con grande solennità, alla presenza degli ambasciatori, della Signoria di Firenze, come racconta Simone della Tosa, e con gran folla di popolo. E nella parte superiore della porta a lettere di rilievo si scrisse:

ANDREAS . VGOLINI . NINI . DE . PISIS . ME FECIT
A . D . M . CCC . XXX

Sulla porta del « bel San Giovanni », la città del Battista volle raccontata la storia del giovane asceta che parve risorto Elia al popolo d'Israele. Andrea Pisano si valse principalmente dell'Evangelo di San Luca, cui già si erano ispirati i pittori delle storie di San Giovanni nel Battistero parmense e della tavola bizantineggiante della Galleria di Siena. Prima lo scultore rappresentò Zaccaria vestito de'paludamenti sacri, con la tiara ebraica e con l'incensiere, nel momento in cui, preso da timore alla voce dell'angiolo, sta sospeso nell'atto di dare incenso all'altare (fig. 340). « Intanto il popolo », leggesi nell'Evangelo, « stava ascoltando Zaccaria e si meravigliava del tardare ch'egli faceva nel tempio. Ma, essendo uscito, non poteva parlare; e il popolo comprese come avesse avuta una visione nel tempio. Egli andava facendo loro de'cenni, e si restò mutolo ». Lo scultore s'ingegnò a rendere l'ardua

scena: Zaccaria stende innanzi una mano e porta l'altra alle labbra come per spiegare al popolo il proprio mutismo; uno

Fig. 340 — Firenze, Battistero. Porta in bronzo di Andrea Pisano. Prime quattro formelle (Fotografia Alinari).

della moltitudine, interpretando i gesti del sacerdote, accenna il cielo, gli altri portano una mano sul petto compresi di meraviglia (fig. 340). Si credette che questa scena avesse il suo prototipo in un bassorilievo della porta intagliata di Santa Sabina in Roma, il quale non esprime nè Zaccaria innanzi al po-

polo dopo l'annuncio dell'angelo, nè l'*acclamatio* d'un imperatore cristiano, come suppose il Grisar; bensì Salomone

Fig. 341 — Firenze, Battistero. Porta in bronzo di Andrea Pisano. Formelle V-VIII
(Fotografia Alinari)

benedicente il suo popolo innanzi al luogo santo ove si custodivano le tavole della legge.

Segue la scena semplicissima dell'*Incontro di Maria con Elisabetta*, poi quella della *Natività di Giovanni*, eseguita in modo simile alle consuete rappresentazioni della *Natività della Vergine* (fig. 340). Qui pure la donna prova l'acqua del

catino, prima d'immergervi il neonato, le serventi recano cibi alla madre; così pure ne' bassorilievi antichi rappresentanti l'*Oroscopo* o la *Nascita d'Achille* si vedono le Parche, presenti sempre allorchè il bambino schiude gli occhi alla vita, e vedesi la donna che lo immerge in un catino d'acqua. Andrea Pisano si attenne alla rappresentazione già iconograficamente determinata, ma la figura d'Elisabetta, veramente antica, stese tutta velata sopra il materasso, come in un triclinio; distribuì con bella simmetria le ostetrici, e a queste e alle donne apportatrici di cibi dette giustissimi atteggiamenti.

Nella scena seguente Zaccaria scrive sur una tavoletta il nome Giovanni da darsi al figliuolo (fig. 341). Andrea Pisano rappresentò il sacerdote come un profeta o un evangelista in atto dl scrivere; Maria parente reca il fantolino nelle braccia, tutt'intenta al dettato di Zaccaria. Appresso si vede in un altro bassorilievo l'andata di Giovanni nel deserto. « Il bambino cresceva », dice Luca nell'Evangelo, « e si fortificava nello spirito, e abitava per i deserti fino al tempo di darsi a conoscere a Israele ». A questo passo dell'Evangelo corrisponde un'interpretazione artistica veramente toscana: il bambino entra nel deserto, non il giovane fortificato nello spirito. E la poesia dell'infanzia s'aggiunge alla leggenda evangelica, ispira le rappresentazioni del San Giovannino, nutrito di miele e di locuste, sofferente, sfinito dal digiuno, che sembra chiamare nel deserto la pietà umana. Già con Andrea Pisano si disegna la imagine del fanciullo anacoreta (fig. 341), che Donatello renderà a perfezione con la testa coperta come da vello agitato dai venti, con le guance emaciate per i rigori del freddo e della penitenza, con gli occhi grossi e miti dell'agnello, con la boccuccia semiaperta dond'esce un lamento come il belato d'una pecorella. Prima che una laude toscana rappresentasse il fanciulletto che va verso il deserto, Andrea Pisano col suo bassorilievo sembra ispirarla. La laude suona così:

. . . .
essendo di cinque anni picolino
soletto ogni mattina et tutto il giorno
stava e la sera faceva ritorno.
Così di giorno in giorno più avanti
giva di selva in selva, in prati e 'n boschi
laudando il buon Giesu con dolci canti
fuggendo le delicie e mondan toschi:
trovando animal fieri e tutti quanti
qual sua familiari, che lo conoschi
pareva ciascuno, e dimestico et pratico
conversando con lui, non qual salvatico.[1]

Andrea Pisano, vestito d'una tunica e d'una clamidetta il fanciullo, lo rappresentò tra montagne rocciose sparse d'alberi: modo curioso d'immaginare il deserto, proprio dei Toscani che, vivendo in fiorito paese, lo pensarono solo come luogo silenzioso: vi erano selve e prati e boschi, secondo la laude citata; e il Battista vi andava la mattina, e tornava la sera a casa sua, all'Avemaria. Così la ingenua fantasia popolare formava la trama alle creazioni artistiche toscane del San Giovannino.

Nello scompartimento prossimo si rivede Giovanni, cresciuto in età, coperto di pelli: è divenuto il profeta, che va per tutto il paese intorno al Giordano predicando il battesimo di penitenza (fig. 341). Nella laude ricordata, si rappresenta Giovanni che fa risonare da per tutto la sua voce, e la grande moltitudine accorrente a lui, tanto da rendere necessario l'impianto di molte botteghe nel deserto per dar cibi e bevande alla folla. Così l'immaginazione popolare, che vuol rendersi ragione di tutto e cerca la ragion logica dei fatti, lo svolgimento pratico degli avvenimenti, li trasportava nel proprio mondo. Andrea Pisano non ispogliò pertanto della grandezza ieratica la scena, e colse il momento in cui Gio-

---

[1] Cfr. l'incunabulo: « *La rappresentazione di sancto Giovanni dicollato* » (Catalogo Kristeller degli « *Early florentine woodents* », n. 200).

vanni fu interrogato dell'esser suo dai Farisei, così come fece poi Feo Belcari rappresentando « quando vengono e vecchioni barbuti & scribi a San Giovanni & chiedono a San Giovanni qual sia la cagione del suo venire ».[1]

« Il giorno dopo, Giovanni vide Gesù che venivagli incontro » (così leggesi nell'Evangelo di San Giovanni), « e disse rivolto alla turba de' Farisei: Ecco l'Agnello di Dio, ecco colui che toglie i peccati del mondo ». La rappresentazione di questa scena nell'ottavo bassorilievo (fig. 341) è

Fig. 342 — Firenze, Battistero, Porta in bronzo di Andrea Pisano. Formelle IX-X (Fotografia Alinari).

simile in parte alla precedente, ma vi si aggiunge la figura di Gesù che appare dominante come dall'alto d'un piedistallo.

In seguito, Giovanni è in atto di battezzare, di versare con una conchiglia l'acqua lustrale sul capo d'un neofita spoglio sino a mezzo il corpo (fig. 342). Poi Gesù volle essere battezzato da Giovanni e, dice San Matteo, « si aprirono i cieli, e vide lo spirito di Dio scendere quasi colomba e venir sopra di sè ». La scena aveva avuto già piena determinazione nell'arte bizantina e nella romanica; ma qui Andrea Pisano tolse ogni rigidezza alla figura di Gesù immerso nelle onde del Giordano, animò quella del Battista e dette la

[1] Cfr. l'incunabulo: « *La festa di san Giovanni quando fu visitato da christo nel diserto* » (Cat. sudd. del Kristeller, n. 199).

più pura dolcezza all'angiolo che tiene le vesti del Redentore (fig. 342). Inoltre ridusse alquanto le rappresentazioni anteriori, assoggettandosi alle leggi dello spazio, sopprimendo uno dei due angioli che non mancano mai nella rappresentazione del *Battesimo di Cristo*.

Continuan le istorie del Precursore, secondo l'Evangelo di Matteo, che racconta come Erode il tetrarca, fatto prendere e legare Giovanni, l'avesse chiuso in prigione « a causa di Erodiade moglie di suo fratello. Imperocchè Giovanni gli diceva: Non ti è permesso di tenere costei! » Lo scultore rappresentò Giovanni che rimprovera il tetrarca seduto in trono con la concubina, sdegnato con lei alle parole del giusto, che un armigero sta per afferrare (fig. 343). La drammatica scena è seguita da quella del Santo condotto nella carcere, e quindi dall'altra bellissima dei discepoli davanti alla porta di essa. Uno, stretto all'inferriata, ascolta il maestro; gli altri aspettano tristi, accennando al luogo dove il tiranno tiene rinchiuso Giovanni (fig. 343).

Dice l'Evangelo di Matteo: « Giovanni avendo udito nella prigione le opere di Gesù Cristo, mandò due de' suoi discepoli a dirgli: Sei tu quegli che deve venire, ovvero si ha da aspettare un altro? » Ed ecco, nel bassorilievo seguente (fig. 343), giungere i due discepoli, appressarsi alla folla che attornia il divino Maestro. Questi, solenne, col braccio steso sopra la folla di storpî e d'altri infelici, curva, pendente dalle sue labbra, risponde ai due messi: « Andate e riferite a Giovanni quel che avete udito e veduto. I ciechi veggono, gli zoppi camminano, i lebbrosi sono mondati, i sordi odono, i morti risorgono, si annunzia ai poveri il Vangelo ».

Vien quindi la festa per il natalizio del Tetrarca.

In quel giorno Salome, figlia di Erodiade, eseguì una danza davanti a Erode, che, rallegrato, le dimandò qual dono desiderasse, ed ella, istigata dalla madre, chiese la testa di Giovanni in un vassoio. Le laudi toscane rappresentano Salome gentile e leggiadra, quasi non fosse la crudel fan-

ciulla che chiede il macabro dono; orbene la stessa semplicità si gode nel bassorilievo (fig. 344), dove sono Erode e due

Fig. 343 — Firenze, Battistero. Porta in bronzo di Andrea Pisano. Formelle XI-XIV (Fotografia Alinari).

convitati stretti intorno alla mensa apparecchiata, un musicante che suona il violino, e Salome chiedente la testa del Battista. Dopo questo bassorilievo vien quello della *Decapitazione di Giovanni* e quindi l'altro dove si vede il sini-

scalco che porta la testa alla mensa, Erode e i convitati presi da un senso d'orrore, Salome con le braccia conserte in at-

Fig. 344 — Firenze, Battistero. Porta in bronzo di Andrea Pisano. Formelle XV-XVIII (Fotografia Alinari).

tesa del dono (fig. 344). La donzella porta la testa alla madre, e par che dica con le parole della laude citata:

> Ecco, dilecta madre, del baptista
> la testa che fe' già tante parole
> contro di nui...
> ecco, non parla più come far suole.

I discepoli del Battista ottennero il suo corpo, e lo misero in una tomba. « E andarono i discepoli di lui », scrive Matteo, « a prendere il suo corpo e lo seppellirono, e si portarono a darne la nuova a Gesù ». Andrea rappresentò il trasporto della salma, e la sua deposizione nel sarcofago. Con questi due bassorilievi (fig. 345) si chiude il ciclo della leggenda del Precursore.

Andrea Pisano compose le rappresentazioni come se l'una fosse immediatamente successiva all'altra nel dramma sacro.

Fig. 345 — Firenze. Battistero. Porta in bronzo di Andrea Pisano. Formelle XIX-XX (Fotografia Alinari).

Zaccaria del primo bassorilievo si volge alla turba nel secondo, parato degli stessi paludamenti. La turba che, nel settimo bassorilievo, segue il Battista, lo accompagna ancora nell'ottavo, tra le rupi, all'incontro di Cristo, e, nel nono, mentre un seguace di Giovanni riceve le acque lustrali. La prigione del Precursore è rappresentata nello stesso modo in tre formelle della porta; Erode, a convito quando Salome gli chiede il triste dono, è ancora allo stesso posto quando viene portata la testa del martire. Così lo scultore rappresentò i diversi momenti del dramma, conservando talvolta il fondo e l'apparato scenico, senza impensierirsi di conformità o di ripetizioni, che rendevano più semplice e chiaro

il racconto. Talvolta si scostò leggermente dall'iconografia delle singole composizioni per dare unità alle scene, continuità al loro sviluppo, collegamento ai momenti diversi delle narrazioni evangeliche. E formò come il coro della commedia religiosa nella turba che sta innanzi a Zaccaria divenuto mutolo, a Giovanni tra le rupi, alla prigione di Giovanni, a Cristo che risponde ai due inviati. Il dramma, che ha un punto culminante ne' seguaci di Giovanni alla porta del suo carcere, e in quello tra essi che si tiene con ambe

Fig. 346 — Firenze, Battistero. Porta in bronzo di Andrea Pisano, Formelle XXI-XXII (Fotografia Alinari)

le mani alle spranghe del cancello di ferro, fissando gli occhi nell'oscurità della cella; assurge al massimo effetto nell'atto dell'uccisione di Giovanni, chino, quasi bocconi, mentre il manigoldo mena il fendente, e uno degli sgherri si ritrae inorridito; e nell'atto in cui il siniscalco presenta ginocchioni la testa del Santo a Erode, che accenna a colei cui spetta il dono, a Salome impassibile; e quando la figlia reca alla madre il capo venerando e, come presa da pietà, lo pone delicatamente sulle ginocchia d'Erodiade, che, assaporando la vendetta, mira spento il suo accusatore detestato; e quando i discepoli di Giovanni trasportano al sepolcro la salma, e camminando si rivolgono per guardare ancora una volta la

cara imagine del maestro; e infine quando essi si curvano abbattuti dal dolore, adagiando il santo corpo sotto un tiburio entro il sarcofago, e uno di essi stringe le mani disperato, e un altro tiene un cero chinando la testa dolente.

Così Andrea Pisano con quel gotico tiburio, con quel portatore del cero, trasportava nel suo mondo il racconto evangelico; ma cogliendo l'espressione del dolore, degli affetti, de' sentimenti, dava al bronzo anima e vita.

Nel *Trasporto della salma del Battista* egli s'ispirò alla simile scena consueta nel trasporto delle terrene spoglie di Maria per mano degli apostoli; ma nel rappresentare tre portatori del feretro che volgonsi indietro, sogguardanti la testa del caro vegliardo, segnò la sua potenza drammatica che, rotte linee e schemi iconografici, imprimeva i moti del sentimento, come sapevasi nell'età di Dante.

In qual guisa Andrea sapesse dar forma anche a idee astratte si può vedere nelle figure allegoriche della porta: nella *Speranza*, che batte le ali e protende le braccia e il corpo anelante alla corona promessa, al premio sospirato; nella *Fede*, nobile suora, con le braccia aperte, solenne sul suo scanno, e in atto d'innalzare i simboli della Redenzione, la croce e il calice (fig. 346); nella *Carità*, imagine dell'abbondanza con un cornucopia e un cuore, prodiga di doni ai mortali; nella *Umiltà*, tutta ravvolta nel manto che tiene con una mano ben racchiuso, imagine di pudibonda che occulta alla gente i tesori della virtù e della bellezza (fig. 347). La *Fortezza*, sua sorella, amazzone potente, siede sulla sua base, come a guardia di un monumento. Segue la mite *Temperanza*, che ripone dolcemente la spada nel fodero (fig. 348); e quindi la *Giustizia* imperiosa, eretta la fronte, con la spada diritta. Presso questa regina, ecco la *Prudenza*, onesta donna, pensosa, come rannicchiata nel suo scompartimento (fig. 349). Le quattro figure allegoriche laterali si vedono di profilo o quasi, le altre quattro del mezzo stanno di fronte, e tutte

insieme formano lo zoccolo della grande stela istoriata che sopra si spiega.

I leoni, che, coi grandi anelli penduli dalle fauci, formano i battenti nelle porte antiche, qui son divenuti semplici ornamenti all'incrocio de' quadrati, tra le liste di croci, rosette e punte di diamante. La proporzione delle figure entro gli spazî, lobati nei vertici e ad angoli di poco maggiori del retto nel mezzo dei lati, è giustissima, in perfetto equilibrio. I contorni de' compartimenti a mezzi tondi e ad angoli possono disturbare, per la loro uniformità, e potevano tenere incatenata la libertà de' movimenti delle figure e dello svolgersi dei soggetti; ma converrà attendere che il Ghiberti svincoli le scene dalle strette limitazioni, cercando l'effetto pittorico del bassorilievo, abbandonando di conseguenza le pazienti dentellature, le cornicette, le geometriche combinazioni ripetute di semicircoli e d'angoli retti e acuti, facendo trionfar l'azione sul fondo degradante del paese.

Fig. 347 — Firenze, Battistero. Porta di bronzo di Andrea Pisano. Formelle XXIII-XXIV (Fotografia Alinari).

Andrea Pisano dispose le composizioni su tavole rette da mensoline, ad eccezione di quelle svolte in un paese, nel qual caso (esempio i bassorilievi VI, VII, VIII, IX, X a sinistra) la montagna scoscesa chiude nel basso le sacre

scene. Mancano a lui cognizioni prospettiche per la rappresentazione de' fondi: l'altare su cui Zaccaria sacrifica e la cappella mortuaria di Giovanni si vedono come in un disegno di spaccato architettonico; l'apparato della stanza regale, dove Erode siede a convito, è semplicemente indicato da una tenda su cui spiccano le figure dei tre commensali. Con quella tenda lo scultore volle certamente indicare il baldacchino, perchè, rappresentando Erode ed Erodiade sul trono, mise dietro loro, in egual modo, le *vela* drappeggiate cadenti da un ferro steso orizzontale. La camera dove

Fig. 348 — Firenze, Battistero. Porta di bronzo di Andrea Pisano. Formelle XXV-XXVI (Fotografia Alinari).

Erodiade riceve la testa del Battista e quella dove Zaccaria scrive sulla tavoletta sono aperte come camere da bambola. Qualche volta lo scultore s'ingegnò a ritrarre l'edificio da un lato invece che di fronte. Così là dove è raffigurato l'incontro di Maria con Elisabetta e la prigione di Giovanni, rappresentata tre volte egualmente: nella prima, il cancello è per metà abbassato; nella seconda, chiuso; nella terza v'è la porta spalancata.

Una volta sola egli ci dà le figure in due piani, cioè nella rappresentazione della *Natività di Giovanni*, pur senza distaccarli.

Andrea Pisano si attenne in generale ai concetti simbolici di Giotto, e similmente rappresentò la *Temperanza* con la spada nel fodero, la *Fortezza* coperto il capo dalla pelle del leone nemeo, la *Speranza* tendente con le mani a una corona. Le sue figure, che sembrano tutte sorelle, spirano grandezza morale, mutan di poco nel costume e nell'aspetto, sono discinte, come sempre si figurarono in Toscana, secondo il costume sociale, le donne nel Trecento; sono tutte sedute sullo scanno ornato di cerchietti, ed hanno giustezza di atteggiamenti, semplicità elegante e nobilissima; ma non la grande

Fig. 349 — Firenze, Battistero. Porta di bronzo di Andrea Pisano. Formelle XXVII-XXVIII (Fotografia Alinari).

varietà che differenzia quelle di Giotto a Padova. Qui la *Fortezza* è donna erculea, virago di strana energia; la *Speranza,* angiolo che vola su dalla terra; la *Carità,* giovane sposa inghirlandata offerente il cuore a Dio; la *Fede,* badessa che apre la processione sacra e avanza dalla porta della cattedrale verso l'altare, calpestando gl' idoli, portando la croce come un pastorale; la *Giustizia,* imperatrice con due statue della Vittoria nell' una e nell'altra mano, tenute sulle palme come pesi sulle bilance.

Le figure di Andrea Pisano si arcuano, cioè il busto s'avanza così che tutto il loro corpo si disegna con una gran

virgola. Non sempre però, chè nella *Natività di Giovanni* e in altre scene il fare è più rotondeggiante, la linea de' corpi men fuggente dal terreno, meno ad arco. Tali differenze non bastano a distinguere nei bassorilievi della porta la mano d'Andrea da quella de' suoi cooperatori dominati dal suo genio.

Nonostante certa conformità nelle figure, il carattere disegna l'esser loro. Il soldato che segue Giovanni mentre sta per essere rinchiuso nella carcere, ha romana gagliardia; l'altro armigero, che s'appoggia alla lancia, piantato accanto al carcere nella scena della *Decapitazione*, ha la forza di un fante della repubblica fiorentina. Il Precursore, che da scena a scena invecchia, finchè la morte gli conferisce l'aspetto patriarcale, è distinto singolarmente dall'imagine di Cristo pensoso. Nella scena dell'incontro, quegli sembra, al paragone di Giovanni, un filosofo con la testa oscurata dall'ombra intensa del pensiero.

Tale è la porta del « bel San Giovanni », per la quale passò in trionfo l'arte moderna.

* * *

Mentre Andrea Pisano lavorava al compimento della porta del Battistero, e precisamente nell'aprile del 1334, fu eletto Giotto, *famosus vir, magnus magister*, a governatore della chiesa di Santa Reparata in Firenze, delle nuove mura, delle fortificazioni e d'ogni altra opera pubblica. Si era ritrovato il corpo del Beato Zanobi vescovo, sotto l'altare a lui dedicato in quel tempio, e per dieci giorni, dì e notte, suonarono a festa le campane;[1] l'Arte della lana fece mettere ne' fondachi e nelle botteghe una cassettina per raccogliere « il danaro di Dio », che, come il frutto delle gabelle riscosse dal Comune, doveva servire a riprendere i lavori della Cat-

[1] Giovanni Villani, *La Cronica* cit., VI, pag. 250.

tedrale *tam formosa et pulcra.*[1] Giotto pensò subito al campanile, e ne cominciò i fondamenti tre mesi dopo la sua elezione. « Nel detto anno 1334, a dì 18 di luglio », scrisse Giovanni Villani nella sua *Cronica*, « si cominciò a fondare il campanile nuovo di Santa Reparata, di costa alla faccia della chiesa, in sulla piazza di Santo Giovanni. E a ciò fare e benedicere la prima pietra fu il vescovo di Firenze con tutto il chiericato, e co' signori Priori e l'altre signorie, con molto popolo e grande processione. E fecesi il fondamento insino all'acqua tutto sodo. E soprastante e provveditore della detta opera di Santa Reparata fu fatto, per lo Comune, maestro Giotto nostro cittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti dal naturale ».[2] Ma Giotto a settant'anni, l'8 di gennaio 1336, venne meno; e il campanile rimase interrotto a quel punto che Antonio Pucci contemporaneo determinò coi versi:

> Nell'anno, a' dì dicennove di Luglio
> della Chiesa maggiore il Campanile
> fondato fu, rompendo ogni cespuglio,
> Per mastro Giotto, dipintor sottile,
> il qual condusse tanto il lavorio
> ch'e' primi intagli fe' con bello stile.[3]

Che Giotto lavorasse di propria mano « e' primi intagli » o le prime sculture del campanile viene attestato da Lorenzo Ghiberti nel suo *Secondo Commentario*, con queste parole: « Le prime storie sono nell'edificio, il quale fu da lui edificato, del campanile di Santa Reparata, furono di sua mano scolpite e disegnate. Nella mia età vidi provvedimenti di

---

[1] Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'opera secolare e da quello di Stato*, Firenze, 1887.

[2] Giovanni Villani, *La Cronica* cit., VII, pag. 34 e seg.

[3] *Delle poesie di Antonio Pucci*, pubblicate da Fr. Ildefonso da San Luigi, IV, Firenze, MDCCLXXV (*Delizie degli eruditi toscani*, tomo VI).

sua mano di dette istorie egregissimamente disegnati ».[1] E un anonimo commentatore di Dante, non discosto dall'età di Giotto, scrisse che questi « compose et ordinò il campanile di Santa Reparata in Firenze: notabile campanile et di gran costo. Commisevi due errori: l'uno che non ebbe ceppo da piè; l'altro che fu stretto: posesene tanto dolore al cuore, ch'egli si dice, ch'egli ne 'nfermò et morissene ».[2] Si dice! Fu verità o leggenda? Il Villani soltanto scrisse: « il quale maestro Giotto tornato da Milano, che 'l nostro Comune ne l'avea mandato al servigio del Signore di Milano, passò di questa vita a dì 8 di gennaio 1336, e fu seppellito per lo Comune a Santa Reparata ». E nel canto 85 del *Centiloquio* Antonio Pucci scrisse:

> Nel trentasei, siccome piacque a Dio,
> Giotto morì l'età di settant'anni
> e 'n quella chiesa poi si soppellio.
> Poscia il condusse un pezzo con affanni
> quel solenne maestro Andrea Pisano
> che fe' la bella porta a San Giovanni.[3]

A Giotto succedette quindi Andrea Pisano; e il lavoro lasciato da quello ai « primi intagli », fu condotto poi da questo « un pezzo con affanni ». Ma soggiunge il Pucci:

> Ma per un lavorio, che mosse vano
> il qual si fece per miglioramento,
> il maestro gli fu tratto di mano.

Fu tolta quindi ad Andrea la direzione dell'opera, ossia il *maestro* o *maestero* o *magistero*, per un vano tentativo di miglioramento nella costruzione del campanile, o per una certa variante, secondo Nardini Despotti Mospignotti, visibile ancora nella costruzione, da Andrea introdotta, non neces-

[1] Cfr. la parte del commentario edita dagli editori del Vasari (Firenze, Le Monnier, vol I, 1846).

[2] *Commento alla Divina Commedia d'anonimo fiorentino del secolo XIV*, Bologna, Romagnoli, 1868, vol. II, pag. 188.

[3] Ed. cit., canto LXXXV, anno 1334 e seg., pag. 119.

saria e bella al giudizio di alcuni. E, secondo Cesare Guasti, i *grandi affanni* di Andrea derivarono dalla servitù che egli ebbe come architetto col Duca d'Atene, cacciato da Firenze nel luglio del 1343. Certo è che Andrea abbandonò il lavoro, e, come scrisse il Pucci,

> E guidol poi Francesco di Talento,
> infinchè al tutto fu abbandonato,
> per dar prima alla Chiesa compimento.

Giotto dunque, come risulta da queste notizie, principiò il grande ciclo de' bassorilievi del Campanile di Firenze, che svolgono questo concetto: Dai primi uomini s'inizia l'epopea umana, da Adamo ed Eva, costretti al lavoro, spinti dal bisogno. I primi figli di Adamo gettano i fondamenti delle arti dette dalla scolastica medioevale « *Artes mechanicae* ».[1] Ma soddisfatti i duri bisogni della vita, l'uomo ricercò le soddisfazioni dello spirito nelle arti liberali e nelle figurative. Ogni cosa creata si move sotto l'influsso de' Pianeti, e ogni uomo deve invocare le Virtù per esser degno dei doni divini e de' Sacramenti, e giungere alla visione di Dio, che dalla vetta della torre di Santa Reparata doveva apparire benedicente sui cori degli angeli, o de' Patriarchi, o de' Profeti, degli Apostoli e de' Santi. Nel Palazzo Ducale a Venezia, nel Salone di Padova, in tutti i grandi edificî fondati nel Trecento si replicarono quei cicli delle Arti, delle Virtù, delle Scienze, dei doni della grazia divina; ampio coro dell'Umanità inneggiante al Cielo. Nei mausolei de' Papi e de' grandi della terra si disposero i cori delle Virtù e delle Arti a celebrare la gloria dei defunti, a piangerli, a patrocinarli presso l'Eterno Giudice. Sulle facciate delle cattedrali, negli arconi delle porte, le Virtù, le Scienze, le Arti, introdussero i fedeli nella casa di Dio. Alle romaniche rappre-

---

[1] Cfr., a proposito dell'argomento de' bassorilievi, l'eccellente studio di Julius von Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua* (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerkösten Kaiserhauses*, Wien. 1896).

sentazioni ispirate dai bestiarí o dalle visioni apocalittiche eran succedute le imagini della vittoria della fede, della luce del bene, del culto del buono, della rigenerazione umana per opera di Cristo. Tutte queste imagini si susseguirono nel campanile di Giotto, iniziatore del grande poema biblico, evangelico, allegorico e storico, che si compieva con l'esaltazione dell'Uomo-Dio. Giotto prima, Andrea Pisano poi, Francesco di Talento, Luca della Robbia, Donatello, scrissero in quel libro di marmo.

La zona inferiore de' bassorilievi del campanile comincia con la *Creazione dell'uomo* (fig. 350), rappresentata in una forma che ha qualche reminiscenza della scultura cristiana de' sarcofagi, svolge il partito artistico che Michelangelo condurrà a perfezione nella volta della Sistina: Adamo benedetto da Dio si solleva da terra e, iniziandosi alla vita, si appoggia sul braccio sinistro, facendo il primo movimento di chi si desti dal sonno e guardi come trasognato innanzi a sè; i suoi muscoli lentamente si contraggono, scossi dal letargo, il capo si solleva dall'abbandono; e, vistosi davanti il Sommo Fattore, alza istintivamente la destra verso di lui.

La *Creazione d'Eva* è il soggetto del secondo bassorilievo (fig. 351). Dal corpo di Adamo assopito Dio trae la donna, che, come farfalla escita dal bozzolo, par che voli verso il Signore. Quel moto d'Eva come librata sulle ali, dovette suggerire poi al Ghiberti la poetica rappresentazione della graziosa Madre de' viventi portata dagli angeli al suo Creatore.

Il terzo bassorilievo rappresenta gli uomini che cominciano a lavorare (fig. 352). A destra, Adamo zappa la terra; a sinistra, Eva fila con la conocchia.

A questi bassorilievi fa seguito quello che figura Jabal (fig. 353), dalla Bibbia definito « il padre di que' che abitano sotto le tende e de' pastori ». Sta il patriarca sotto la tenda, come un antico filosofo, solenne, con le gambe incrociate all'orientale, e guarda innanzi a sè, non alla mandra, messa sulle rocce per identificare la figura dell'antico padre.

Fig. 350 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Fig. 351 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Fig. 352 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Fig. 353 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Segue Jubal, fratello di Jabal (fig. 354), « il padre de' suonatori di cetra e d'organo »: è un altro filosofo che, sotto la tenda, presso ad un organo, dà fiato a una tromba. Quindi Tubalkain (fig. 355), artefice d'ogni sorta di rame e di ferro, detto da Brunetto Latini « il primo fabbro del mondo ».[1] Nonostante il grembiule di cuoio che gli cinge i lombi, sembra un altro filosofo, più intento a osservare attentamente qualcosa che a lavorare il ferro tenuto con una tenaglia sulla incudine. Presso lo sgabello, dove siede, sta un mantice per attizzare la fiamma del forno; intorno vi son cunei, tenaglie, seghe, martelli, lime, e, in una tabella, i ferri delle vanghe e delle zappe. Dopo Tubalkain, Noè agricoltore (fig. 356), ebro, sotto la vigna da lui piantata.

A questa serie di bassorilievi fa seguito l'altra nel lato a mezzogiorno. Prima *Gionitus*, che tiene il posto assegnatogli da Brunetto Latini, come scopritore dell'astronomia (fig. 357). Dice Brunetto: « Quando il diluvio fu trapassato, et la terra fu scoperta, sì che ciascuno animale poteva andare ove elli voleva, all'hora cominciò la seconda età del secolo. Et Noè ingenerò un altro figliuolo che ebbe nome Gionitus... Et fu il primo uomo che trovò astronomia et che ordinò la scienza del corso delle stelle ».[2] Così Brunetto Latini, conforme l'antica distinzione de' cronologisti, e quanto fu stabilito nelle cronache figurate, principiò con Gionitus la seconda età del mondo. Questi siede in uno scanno, davanti a un tavolo con una sfera, e guarda il quadrante, ch'ei solleva con la sinistra; disopra al medaglione, sul cui fondo stendesi la fascia coi segni zodiacali, sta « il primo mobile », con Dio e i nove cori degli angioli.

A questo frammento di cronaca figurata, segue la serie delle arti meccaniche. Ricordiamo che la Sapienza si distingueva in filosofia *rationalis*, filosofia *naturalis* e filosofia *di-*

---

[1] *Il Tesoro* di BRUNETTO LATINI. I, Bologna. Romagnoli, 1878, pag. 60 (*Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua*).

[2] Cfr. *Il Tesoro* cit., pag. 63.

Fig. 354 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Fig. 355 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Fig. 356 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Fig. 357 — Firenze. Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

vinalis; che la Virtù aveva pure le sue distinzioni, e la Necessità veniva espressa dalle seguenti arti meccaniche: *Lanificium*, *Armatura*, *Navigatio*, *Agricultura*, *Venatio*, *Medicina*, *Theatrica*. Queste sono rappresentate nel campanile, e prima l'*Armatura*, ossia l'arte dell'edificare (fig. 358): sul tronco d'una torre erigenda due muratori, saliti su un'impalcatura, pongono una pietra al principio di un nuovo filare, con grandissima cura, sotto gli occhi e coi consigli del capomaestro che spunta con tutto il busto dietro la torre.

Segue la *Medicina*, che è seconda nel gruppo delle arti meccaniche (fig. 359). Un medico, seduto in cattedra con predella, solleva nella destra e guarda un vaso, mentre tre visitatrici aspettano il responso, e un dottore con lucco, additando col pollice la più giovane delle donne, par che suggerisca l'uso d'una pianta ch'egli tiene nella destra, forse la magica pianta della mandragora. Viene quindi *Venatio* (fig. 360), terza arte meccanica, rappresentata da un cacciatore che sprona alla corsa il cavallo e stringe con la sinistra le redini, mentre con la destra par che si prepari a scagliare un sasso. A questo bassorilievo fa seguito quello del *Lanificium* (fig. 361), quarta arte meccanica: una tessitrice sta per mettere la spola nel telaio, mentre una donna sembra chiederle la stoffa per adornarsene.

Appresso è scolpito *Phoroneus* (fig. 362), secondo Isidoro e Brunetto Latini, diffonditore delle leggi e dell'ordine.[1] « Moises », scrisse Brunetto, « fu il primo uomo, a cui Iddio desse la legge, et elli la diede alli hebrei. Il re Phoroneus fu il primo che la desse a'Greci ». Il Re in trono col pileo in capo sembra l'Eterno Padre che doni la legge; a questo effetto concorre lo stesso schienale del trono, che si disegna dietro al Re come una mandorla o un'aureola gotica. A *Phoroneus* segue *Daedalus*, tutto coperto di penne, che si attiene ai manubrî delle grandi ali strette a lui per mezzo

---

[1] Cfr. *Il Tesoro* cit., pag. 52.

Fig. 358 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Fig. 359 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Fig. 360 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Fig. 361 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore
(Fotografia Alinari)

Fig. 362 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

di due cinghie (fig. 363). All'audace navigatore dell'aria segue *Navigatio* (fig. 364), la quinta arte meccanica: una barchetta con un nocchiero e due rematori, entrambi di profilo, curvi sul remo. Quindi, *Ercole e Caco* (fig. 365): il vindice eroe ha già ucciso Caco, che appare disteso innanzi all'entrata della grotta. Con la destra sulla clava puntata a terra, Ercole guarda innanzi a sè superbo della vittoria. E vengon poi l'*Agricoltura* (fig. 366), sesta arte meccanica, e la *Theatrica* (fig. 367), settima, ricordo dell'arte dei giuochi negli antichi ippodromi e negli anfiteatri. In certe pitture del Brandeburgo, la *Theatrica* è figurata con un antico circo; qui invece vi è un corridore coperto dal pallio sopra una biga, con la sferza nella destra.

L'ordine delle sette arti meccaniche fu interrotto dalle figure di Foroneo, di Dedalo e di Ercole, rappresentate per i loro nessi con le allegoriche rappresentazioni delle arti. Ercole che vince Caco, infesto agli agricoli, sta presso l'Agricoltura; Dedalo che remiga negli spazî aerei, vicino ai marinai naviganti; Foroneo, componitor di leggi, prossimo all'ordinata tessitrice.

A queste allegorie delle arti meccaniche, seguono l'*Architettura*, la *Scultura* e la *Pittura*, le tre arti rappresentative: la prima, rappresentata da un architetto con le seste (fig. 368); la seconda, da uno scultore che trae dal marmo la statua ignuda di un atleta (fig. 369); la terza, da un pittore che dipinge un'anconetta (fig. 370).

Nella faccia a settentrione le rappresentazioni furon tardi eseguite e senza collegamento con queste descritte e con le altre de' piani superiori del campanile. Luca della Robbia scolpì le arti del trivio e del quadrivio già figurate sul campanile, ripetendo cose già dette.

Tra le rappresentazioni notate, alcune sembran gettate in bronzo, di una forza, di una vivezza in contrasto quasi con tutte le altre. Esse sono: l'arte della *Navigazione*, dove i barcaiuoli remigando stringono gli occhi guardando lontano; *Ercole* trionfatore dopo la fatica; l'*Agricoltura* co' buoi

all'aratro che tirano a gran forza sulla dura terra incitati dall'aratore; la *Theatrica* con l'auriga studiato dall'antico e con

Fig. 363 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

i cavalli anelanti. Questi quattro bassorilievi hanno grande sapore d'antico, fermezza di segno, determinazione ferrea del particolare, intensità di espressione, e sono nella parete ad ovest, dove s'apre la porta del campanile. Furono

essi condotti sul disegno di Giotto? Pure ricordando il fare d'Andrea Pisano, possono supporsi specialmente ispi-

Fig. 364 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

rati dal sommo maestro, e in particolar modo *Ercole*, studiato dall'antico, e la *Navigatio*, dove la forma della barca corrisponde alla *Navicella* di Giotto,[1] e le pieghe delle vesti-

[1] Cfr. il disegno della composizione della *Navicella* in S. Arthur Strong,

menta delle figure sono più fitte, più aderenti ai corpi, più naturali. Scrisse il Vasari: « Continuandosi poi quest'opera

Fig. 365 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

(del campanile) col detto modello, che fu di quella maniera tedesca che in quel tempo si usava, disegnò Giotto tutte le

Reproductions in facsimile of Drawings by the old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House, London, 1902.

storie che andavano nell'ornamento, e scompartì di colori bianchi, neri e rossi il modello in tutti quei luoghi, dove

Fig. 366 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

avevano a andare le pietre e i fregi, con molta diligenza. Fu il circuito da basso, in giro, largo braccia cento, cioè braccia venticinque per ciascuna faccia; e l'altezza braccia

cento quaranta. E se è vero, che tengo per verissimo, quello che lasciò scritto Lorenzo di Cione Ghiberti, fece Giotto

Fig. 367 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

non solo il modello di questo campanile, ma di scultura ancora e di rilievo parte di quelle storie di marmo, dove sono i principî di tutte le arti. E Lorenzo detto afferma aver veduto modelli di rilievo di man di Giotto, e particolarmente

quelli di queste opere: la qual cosa si può credere agevolmente, essendo il disegno e l'invenzione il padre e la madre di tutte quest'arti, e non d'una sola ». Veramente Lorenzo

Fig. 368 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Ghiberti, come abbiamo già detto, scrisse ne' suoi *Commentari* che Giotto fece le prime storie nell'edificio del campanile, e soggiunse d'aver veduto « provvedimenti di sua mano

di dette istorie, egregissimamente disegnati ». Ora il Vasari intese la parola *provvedimenti* come modelli di rilievo; e andò tropp'oltre, come il Ghiberti stesso che, vedendo i disegni di

Fig. 369 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

Giotto, lo suppose autore delle sculture. Un'altra volta il Vasari, parlando di due figurette di marmo eseguite da Andrea Pisano, per finimento nella porta del campanile di Santa Maria del

Fiore, scrisse che questi le eseguì secondo il disegno di Giotto. E ancora, parlando di Luca della Robbia, il biografo aretino ascrisse a Giotto i due bassorilievi della parte settentrionale

Fig. 370 — Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore. Bassorilievo della zona inferiore (Fotografia Alinari).

del campanile, e cioè le rappresentazioni della *Pittura* e della *Scultura*. In conchiusione, il Ghiberti non ci permette di dar piena fede al Vasari, ma sì di pensare che le storie descritte siano state eseguite secondo il disegno di Giotto. Ammesso

che i quattro bassorilievi da noi indicati tengano di questo maestro, non v'è ragione di escludere che anche gli altri, benchè meno vicini alla forza dell'ispiratore, non facciano parte d'una stessa organica invenzione, di un gruppo divisato dalla stessa mente creatrice. Ne' quattro bassorilievi Andrea Pisano si avvicinò maggiormente al provveditore della decorazione del campanile; ma l'autore di *Theatrica* è lo stesso di *Venatio*, anche nel modo di segnare i cavalli, il fondo granuloso del bassorilievo e il piano. La linea del piano nel compartimento di *Ercole* è simile all'altra in *Venatio*; e così il tronco d'albero, che si ramifica tripartito in alto, vedesi ugualmente in tutti e due i compartimenti.

Dalla naturalistica bellezza dei quattro bassorilievi esemplari, si staccano principalmente le tre prime istorie della *Genesi*, per maggior larghezza di fare, proporzioni più ampie, per il nobile, ma convenzionale ondeggiare delle curve pieghe dei drappi. Le figure hanno le teste incorniciate dalla capigliatura tirata all'indietro, che scende serpeggiante sugli omeri; e ricordano nel tipo particolarmente i rilievi della facciata del Duomo d'Orvieto. Si noti che le istorie della *Genesi* hanno il fondo liscio, non ruvido, come gran parte delle rappresentazioni delle arti meccaniche. Con lo stesso fondo liscio, si vedono le figure di Jabal, di Jubal, di Tubalkain e le tre arti della scultura, dell'architettura e della pittura: tutte, come le istorie della *Genesi*, della mano stessa di un cooperatore d'Andrea Pisano, probabilmente di Francesco Talenti che lavorò ad Orvieto. Nelle altre sculture del ciclo si distingue più facilmente la mano propria di Andrea. Nelle figure dei Greci, dalle tonde e folte barbe, si possono riconoscere gli scribi e i farisei della turba che segue il Battista sulla porta di bronzo del Battistero. E si ritrova il senso naturalistico d'Andrea nella rappresentazione della *Medicina*, là dove il grasso dottore riceve la visitatrice seguita dalle comari; e può richiamar la bella donna, che sta presso al telaio della tessitrice, l'Erodiade della porta

di bronzo o alcuna delle matrone simboleggianti in essa le Virtù cardinali e teologali.

I bassorilievi della porta di bronzo del Battistero e questi del campanile di Santa Maria del Fiore ci dànno elementi per conoscere l'arte di Andrea da Pontedera, per disegnare la sua personalità spiccata e indipendente dalle altre anteriori dei Pisani. In due sole figure, quelle dei muratori che fabbrican la torre, si trova un richiamo all'arte che Giovanni Pisano lasciò in eredità a Pisa sua patria. Nella porta in bronzo pure, le figure degli angioli possono ricordare le forme disseminate da Giovanni; ma tutto è aggraziato in Andrea, accarezzato, mitigato, ottenuto per vie differenti da quelle per cui l'altro procedeva. La verità ha accenti nuovi, semplici e belli nell'opera sua, che non cerca grandiosità ed effetti potenti, ma finezze di orafo, sincerità di affetti, giustezza di caratteri, esattezza di atteggiamenti, equilibrio di forme. Così egli fece grandi le sue opere piccole, avvivandole, come Giotto solo aveva saputo avvivare le imagini pittoriche. Giotto e Andrea Pisano associati nell'opera del campanile ebbero anime affini: Giotto sulle grandi pareti frescate colorì i segni della vita, che Andrea stampò nella cera ed eternò nel bronzo.

Del sommo artefice non abbiamo altri lavori, sempre che a lui non si assegni la lunetta della chiesa di San Martino a Pisa, della quale faremo parola in seguito. Il suo tabernacolo per l'altar maggiore di San Giovanni, eseguito nel 1336, con la statua del Battista e due angioli ai lati, andò disperso e distrutto; la sua opera a Orvieto, come capomaestro del Duomo (1347), andò poc'oltre al disegno della bella rosa della facciata. Ma egli restò pure nelle opere de' figliuoli Nino e Tommaso, specialmente di Nino, che diede nuovi impulsi artistici a Pisa. Morto nel 1348, Andrea fu sepolto in Santa Maria del Fiore da lui abbellita.

* * *

Di Francesco Talenti, continuatore dell'opera di Andrea Pisano nel campanile, si ha notizia per la prima volta dalla nota d'artefici che lavoravano alla facciata del Duomo d'Orvieto, il 14 dicembre 1325.[1] Poi il Pucci, come abbiam detto, lo rappresentò direttore del lavoro del campanile, dopo che ne fu dispensato Andrea. Quando si tenga conto che nel 1347 questi era a Orvieto come capomaestro dell'opera del Duomo, e che vi era pure nel 1348, in cui corse ben trentasette giorni in quel di Pisa e di Siena in cerca di marmi,[2] conviene ritenere che veramente egli rinunciasse o dovesse rinunciare alla costruzione del campanile, e che forse, per gravi ragioni, s'allontanasse da Firenze, teatro della sua gloria, tosto caduta la signoria del Duca d'Atene nel luglio del 1343. Quantunque di Francesco Talenti non si abbia memoria avanti il 1350, è probabile ch'egli sostituisse Andrea sin dall'anno in cui questi abbandonò l'impresa.[3] Abbiamo già accennato ad alcuni bassorilievi della zona inferiore del campanile aventi caratteri di affinità con gli altri della facciata del Duomo di Orvieto, dove operò Francesco Talenti; ora accenneremo ad una parte della seconda serie de' bassorilievi del campanile stesso che fa sèguito a quelli già descritti, esprimenti le prime storie della *Genesi,* i principî delle arti meccaniche e delle arti figurative.

---

[1] Cfr. LUIGI FUMI, *Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891, a pagina 49. Dalla nota appare che *Nicolutio Nutii de Senis,* al quale noi abbiamo assegnato una parte principale nel lavoro della facciata, riceveva otto soldi al giorno. Pietro di Jacopo, Nicola di Firenze sei soldi e sei denari, Cione di Pietro sei soldi e sette denari, Francesco Talenti cinque soldi.

[2] Cfr. FUMI, op. cit., a pag. 60 e 61, dove sono riportati documenti relativi a Andrea sotto la data 24 maggio, 1° agosto 1347. 25 febbraio, 21 marzo 1348.

[3] Il GUASTI, nell'op. cit.. riferisce che in un'allogazione di marmi fatta per il campanile dagli operai ai primi del 1351, Francesco Talenti si trova chiamato *principalem magistrum operis.* Lo stesso Guasti, a pag. 119, tra le ricordanze del provveditore Cambino Signorini, pubblica questa: « *Francesco Talenti* ae a chasa uno pezzo di marmo del quale, secondo ch'io truovo, de' fare una imagine d'uno Profeta, e deve avere XXV. f. d'oro di maestero ».

Nelle fasce superiori gli artisti si attennero con iscrupolo alla classificazione medioevale de' Pianeti, delle Virtù, delle Arti liberali e de' Sacramenti, tutti in numero di sette.

La Luna è il primo de' Pianeti, Mercurio il secondo, Venere il terzo, Apollo il quarto, Marte il quinto, Giove il sesto, Saturno il settimo (fig. 371 a 377). Così i segni della divisione astronomica, secondo la scolastica, son tracciati sul campanile di Giotto, e lasciano intravvedere come la personificazione delle idee cosmiche fosse divenuta sempre più complessa, tanto da riflettere variamente la vita umana nelle sue fasi e nelle sue vicende. Come ne' cicli del Paradiso dantesco, della Luna, di Mercurio, di Venere e degli altri Pianeti si aggirano i Beati, così, sotto gli stessi cicli vivono gli uomini sulla terra.

Là dove il Cancro si annida, siede Diana, sopra il mobile elemento delle acque, sollevando una fonte nella destra; essa è già designata come poi la designarono i maestri del Quattrocento, signora de' pescatori. Segue, presso il segno de' Gemini, Mercurio, il fattore delle arti, con la tiara in capo a guisa d'un orientale. E poi Venere che tiene nelle mani un gruppo amoroso: composizione che ha in sè il germe delle future concezioni, del tempo in cui le coppie amorose guarderanno alla dea trascorrente negli spazî celesti, abbandonandosi al piacere. Già si determina l'influsso fatale del Pianeta sugli uomini, e si disegna la superstizione astrologica che fa nascere tendenze e umori, vizî e virtù, amore e odio, secondo che si mostri questo o quel Pianeta nel cielo. Continuasi con Apollo, giovane monarca dall'aspetto femmineo, avente uno scettro nella sinistra e una maschera nella destra; è la divinità che presiede al Maggio, e che vedremo poi circondata da poeti, da sparvieri sacri al Nume e dalle Muse, tirato sul carro guidato dall'Aurora e da quattro cavalli simboleggianti col lor vario colore le parti del giorno. Viene quindi Marte a cavallo, il Pianeta che facevasi aggirare nel « quinto cielo molto caldo

focoso »; e appresso Giove, « pianeta masculino », che era, secondo un quattrocentista, « posto nel sesto cielo caldo e

Fig. 371 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore. Bassorilievo della serie dei sette pianeti. I. La Luna - (Fotografia Brogi).

umido, temperato di natura e d'aria dolcie ». Invece della figura di Giove, lo scultore rappresentò un frate con la croce e il calice, simboli consueti della Fede, a dimostrare come in luogo della pagana deità abbia suo trono il Cristianesimo.

Più tardi, nelle rappresentazioni del sommo Pianeta, si vedranno le gerarchie ecclesiastiche e civili create sotto il suo influsso; ora qui è semplicemente un frate ben pasciuto coi

Fig 372 Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Bassorilievo della serie dei sette pianeti. II. Mercurio - (Fotografia Brogi).

sacri simboli. A lui fa sèguito Saturno, con una ruota e una figuretta ignuda, il Pianeta designato « malinconico di natura e di piombo oscuro », producente sulla terra ogni sorta

di malvagi e di infelici. Quella ruota è il segno dell'instabile fortuna, quell'uomo ignudo, di un diseredato dalla sorte.

Tale è la rappresentazione dei *Sette Pianeti*, in una forma

Fig. 373 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Bassorilievo della serie dei sette pianeti. III. Venere - (Fotografia Brogi).

che precorre quella del Quattrocento, le grandi monumentali illustrazioni astrologiche, quali si vedono negli affreschi del Salone di Padova e del palazzo di Schifanoia in Fer-

rara. Ma qui non v'è quasi traccia d'antico: Saturno ha il tipo di un patriarca, Giove si è travestito da frate, Marte

Fig. 374 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Bassorilievo della serie dei sette pianeti. IV. Apollo - (Fotografia Brogi).

da armigero, Venere da monna fiorentina, Apollo da re angioino, Mercurio da vecchio astrologo, Diana da Virtù allegorica. Neppure il vecchio simbolismo vien ripetuto in

queste figure: Diana non ha la mezzaluna sul capo, ma un semplice diadema; Mercurio è senza l'agilità dell'araldo degli

Fig. 375 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Bassorilievo della serie dei sette pianeti. V. Marte - (Fotografia Brogi).

Dei; Venere non ha le colombe, nè Cupido con sè, ma tiene il mantello cadente dalle spalle come un'elegante signora, e porta il gruppetto de' due ignudi abbracciati sulla

palma destra come un erotico gingillo. Apollo ha l'aspetto giovanile e femmineo che gli dettero, benchè in altra forma, gli antichi; la corona e la clamide regale, lo *scipio* nella

Fig. 376 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Bassorilievo della serie dei sette pianeti. VI. Giove - (Fotografia Brogi).

sinistra, la maschera invece della cetra nella destra gli tolgono ogni proprio carattere: sembra una regina, una musa, una Virtù teologale. Marte non impugna nè lancia, nè scudo;

Giove non ha il fulmine trisulco; Saturno non tiene la ronca. Evidentemente lo scultore non s'ispirò all'arte classica, e trasse dal suo mondo la veste per le divinità dimenticate,

Fig. 377 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Bassorilievo della serie dei sette pianeti. VII. Saturno - (Fotografia Brogi).

anzi dal suo mondo religioso; onde i Profeti, i Patriarchi, le Virtù gli servirono a truccare gli Dei dell'antico Olimpo. È questa l'opera d'uno scolaro d'Andrea Pisano, fine tal-

volta, ad esempio là dove scolpisce il bel manto di stoffa soffice a Venere, e lo dispone in flessuose pieghe, ora fitte, ora larghe e abbondanti. Alla stessa mano appartengono con ogni probabilità due statue del campanile (fig. 378 e 379), specialmente una di un Profeta che ricorda nel tipo della sua testa quello di Saturno corrugato. Chi fosse l'autore de' bassorilievi dei Pianeti e delle due statue è arduo determinare, tanta è la loro altezza da terra; ma può pensarsi che le abbia scolpite il Talenti, continuatore dell'opera di Andrea Pisano. Un documento del 1357 ci fa sapere che quel maestro eseguì una statua di Profeta per la facciata del Duomo; e poteva bene farne altre per il campanile chi lo innalzava superbo, nello stile del suo predecessore e forse suo maestro. Tra gli artefici di merito che condussero marmi alle cave per il campanile, durante il tempo in cui Francesco Talenti ne dirigeva la costruzione, sono Neri di Fieravante, Alberto Arnoldi, Benozzo di Niccolò, Niccolò di Beltrame.[1] Il primo tra questi assunse una parte considerevole, più eminente degli altri, nel lavoro e nel consiglio dell'opera, tanto da far pensare che non solo si occupasse del rivestimento marmoreo del campanile, ma anche della scultura de' bassorilievi, insieme col compagno Alberto Arnoldi, cooperando col Talenti.

* * *

I naturali eredi della virtù d'Andrea Pisano furono i suoi figli Nino e Tommaso. Il primo che, a detta del Vasari, compose nel 1348 la salma paterna a Santa Maria del Fiore, fece breve soggiorno a Firenze, ove si addita di lui soltanto il sepolcro di frate Aldobrandino Cavalcanti, firmato così: (*Hoc opus*) FECIT NINVS MAGISTRI ANDREAE DE PISIS. È in Santa Maria Novella (fig. 380), di forma semplicissima, con il sarcofago retto da mensole e con una nicchia centinata di sopra. Il sarcofago presenta a bassorilievo, sulla

[1] GUASTI, op. cit., pag. LIII e seg., pag. 68 e seg.

Fig. 378 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Statua di un profeta.

Fig. 379 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Statua di un profeta.

faccia anteriore, il frate morto assistito da due santi monaci, uno de' quali sembra leggere la preghiera de' defunti

Fig. 380 — Firenze, Santa Maria Novella.
Sepoltura di frate Aldobrandino Cavalcanti, op. di Nino Pisano - (Fotografia Alinari).

e l'altro custodire la salma.[1] Così vedesi il più antico e ti-

[1] L'iscrizione così suona: FRATRIS ALDOBRANDINI·DE CAVALCANTIBVS EPISCOPI VRBEVETANI ORD. FRATRVM PRED. QVI OBIIT AN. D MCCLXXIX. DIE XXXI. AVGVSTI.

pico sarcofago, opera d'un arnolfiano, del vescovo Corrado della Penna († 1313), in Santa Maria Novella (fig. 381). La nicchia eretta da Nino chiude il gruppo della Vergine col Bambino poggiante sopra una base poligona, dov'è l'iscrizione riferita. In quel gruppo si pare tutta la nobiltà del figlio di Andrea, e si disegna il tipo della Madonna suo proprio, nel corpo arcuato, nello sfumato delle carni, ne' lineamenti accarezzati e gentili. Quel tipo si rivede riprodotto in una Madonna col Bambino nel monumento dell'arcivescovo Simone Saltarelli († 1342) a Pisa (fig. 382) e nel gruppo del Museo dell'opera

Fig. 381 — Firenze, Santa Maria Novella
Sepoltura del vescovo Corrado della Penna - (Fotografia Alinari).

del Duomo di Orvieto (fig. 384), che fu probabilmente eseguito da Nino, nell'anno 1349, in cui succedette al padre come capomaestro di quella cattedrale. [1]

La Vergine tiene il braccio destro ripiegato; e il Fanciullo dal lungo busto, dalle guance pienotte, tutto coperto dalla tunica, poggiasi su una spalla materna; le pieghe delle vestimenta di Maria, che formano conca e si stendono in arco a mezzo la figura, le scendono in linea trasversale dalla sinistra alla destra. Questa forma del gruppo nel sepolcro

[1] Fumi, op. cit. Documenti a pag. 476, sotto la data 22 ottobre e 17 novembre 1349.

Fig. 382 — Pisa, Santa Caterina. Sepoltura dell'arcivescovo Saltarelli, opera di Nino Pisano - (Fotografia Alinari).

di frate Aldobrandino Cavalcanti, in tutto simile alle altre di Pisa e di Orvieto, ci fa determinare prima in ordine di tempo la Madonna fiorentina. Quantunque la simiglianza con le altre due imagini della Vergine sia evidente, potrà notarsi in quella una maggiore scarsità del drappeggio e una più schematica indicazione delle pieghe, quali si osservano nelle opere di Andrea Pisano, che dovettero servire d'esempio a Nino. Quindi possiamo ritenere il sepolcro di frate Aldobrandino Cavalcanti come l'opera più giovanile giunta a noi del pisano scultore di Madonne.

Essa deve di poco precedere il monumento eretto in Santa Caterina di Pisa, in memoria del Saltarelli, arcivescovo di quella città dal 1323 al 1342. Benchè frammentario, il sepolcro si mostra disegnato sul tipo de' senesi, specie di quelli di Tino di Camaino e de' suoi seguaci. Un incendio e il successivo rifacimento gli tolsero le proporzioni delle parti che certo aveva quand'era « bellissimo deposito grande e magnifico, che la sommità arrivava sino al capitello del tetto, ed alto da terra solamente da quattro braccia in circa; era tutto di marmo lavorato con colonnette, angeli e statue, e spostava tutto in fuori sopra quattro capitelli belli e ben lavorati, e tutto aggrappato di ferro che lo sostenevano in aria ».[1] Il monumento ci presenta ancora Nino Pisano imitatore delle forme paterne, e specialmente negli angeli del tabernacolo superiore e ne' bassorilievi della base, dove si rivede Salome offrente alla madre la testa del Battista, trasfigurata in uno che offre un calice all'arcivescovo Saltarelli. Le storie del basamento si riferiscono alla vita di questo arcivescovo. È noto che quando Ludovico il Bavaro entrò per forza d'armi in Pisa, il Saltarelli fuggì e non volle tornare a nessun costo finchè in città stette l'Imperatore scomunicato. Ora, nell'episodio di mezzo del basamento è figurato allegoricamente l'arcivescovo su faldistorio, ricevente

[1] Dal *Sepoltuario della Chiesa di Santa Caterina*, ms. rinvenuto dal Supino nell'archivio del Capitolo in Pisa (cfr. Supino, op. cit., pag. 228).

dalle mani d'un uomo inginocchiato un calice; nell'altro bassorilievo a sinistra lo stesso arcivescovo, pure seduto su faldistorio, in atto di rifiutare una specie di sacco o borsa che gli viene offerta. Nello scompartimento a destra, l'arcivescovo, tornato alla sede, riceve l'omaggio dei fedeli pisani. In ambedue i fianchi del basamento poi è scolpito un frate lettore, che forse è lo stesso Saltarelli, già monaco nel convento dei Padri Domenicani di Santa Caterina. La camera funebre che ne' monumenti d'Arnolfo e di Tino s'apre nel sarcofago, è divenuta tutt'uno col sarcofago stesso, trasformata nell'arca mortuaria. Le colonnine e gli archi che nelle sepolture di Arnolfo stanno davanti all'urna chiusa, qui lasciano vedere tra gli intercolunni la figura giacente del defunto, essendo stirate per le mani degli angioli le *vela* appese all'architrave. Su questo poggia il coperchio dell'arca, dove Nino Pisano figurò l'anima dell'arcivescovo in forma di fanciullino orante trasportato in alto dagli angioli, verso la Madre pia che col Bambino in braccio, assistita da due altri angioli, sta tra le ombre del superiore e cuspidato tabernacolo. Invece di presentare il defunto ginocchioni a' piedi della Vergine, Nino Pisano figurò così l'anima dell'arcivescovo come si usava figurare le anime de' Santi martiri e de' Beati uscite dal corpo, incamminate alla gloria de' cieli.

Un'altr'opera ascritta alla giovinezza di Nino, e che si rilega, come bene ha detto il Supino, « alle sculture del campanile fiorentino », è la lunetta sulla porta della chiesa di San Martino, in Pisa, rappresentante il santo cavaliere che dà il mantello al povero.[1] Lo scultore ha reso visibile la divisione del manto, facendo tenere in modo ingegnoso un tratto della stoffa tra la mano sinistra del Santo e la destra del mendico, così che si potesse tagliare il resto di-

[1] Parlando della lunetta, sulla *Rivista d'Italia*, anno I, n. 1, pag. 11, accennammo alle differenze tra la rappresentazione del San Martino di Lucca e l'altra di Pisa: di quest'ultima dicemmo: « ...l'arte aveva uopo di rendersi ragione di tutto, ma già camminava a gran passi, ingigantita dal genio di Nicola ». Non la indicammo quindi, come scrisse il Supino, opera antecedente a Nicola stesso.

steso tra i due. L'arte aveva uopo di rendersi ragione di tutto. L'espressione sofferente, affannosa del mendico, la spontanea compiacenza del generoso San Martino, la superba andatura del cavallo, le vesti che l'aria gonfia e muove, son bellezze che richiamano Andrea Pisano. Anche il tipo della testa del mendico si ritrova nelle figure del campanile di Santa Maria del Fiore; e qui v'è una facilità di movimento, una scioltezza che manca nelle figure di Nino, diritte, tirate a fil di piombo, quali si vedono ne' bassorilievi della sepoltura Saltarelli e di quella del Cavalcanti. Siamo più disposti a indicare nella lunetta la mano di Andrea medesimo. Del resto se la lunetta fu eseguita circa il 1332, come fanno supporre la iscrizione riportata dal Da Morrona[1] e l'altra che si legge sulla porta di fianco della chiesa, Nino Pisano non aveva ancora esordito nella scultura. Non ci è nota la data della sua nascita, ma, trovandolo per la prima volta nel monumento del Saltarelli, morto dieci anni dopo il tempo in cui si edificava San Martino, convien pensare che al padre e non a lui spetti la mirabile lunetta, tanto più che nel monumento Saltarelli non troviamo la spontaneità delle forme che si manifesta nel gruppo a bassorilievo sulla porta della chiesa pisana.

Prima della morte del padre, Nino dunque esordì con le sculture de' monumenti sepolcrali di frate Aldobrandino Cavalcanti e dell'arcivescovo Saltarelli, iniziato probabilmente quando, cacciato il Duca d'Atene da Firenze, lo scultore seguì il padre fuori di questa città. A Pisa, oltre che al monumento Saltarelli, prima del 1349, anno in cui sostituì il padre a Orvieto, attese probabilmente a diverse opericciuole che mandò in Sardegna, tra le altre la pietra tombale di donna Vannuccia Orlandi pisana († 1345), che si vede nel Museo di Cagliari, e proviene dal San Francesco di quella città: vi è ripetuto, probabilmente dalla mano di Tommaso fra-

[1] *Pisa illustrata*, III, pag. 258.

tello di Nino, il motivo della tomba del Saltarelli, quello del defunto beatificato, con le mani giunte, orante, trasportato, nel seno d'un drappo, in alto dagli angioli.[1] Nello stesso tempo eseguì di sua mano propria la statua, recentemente scoperta, di un santo vescovo, Agostino forse, per la chiesa di San Francesco in Oristano (fig. 383),[2] e sullo zoccolo, ottagono come quello della Madonna del sepolcro di Aldobrandino Cavalcanti, v'inscrisse il nome così: † NINVS MAGISTRI ANDREE DE PISIS ME FECIT. La semplicità delle pieghe delle vestimenta, flessuose al pari di quelle nell'angiolo a sinistra del monumento Saltarelli, gonfie, curve, lunghe, che sembrano spiccarsi come canaletti dal busto, permettono di ritenere la statua d'Oristano eseguita nel tempo accennato. Più tardi Nino si complica, non s'attiene all'aurea semplicità d'Andrea così strettamente come in questa statua, nella quale la severa testa del vescovo richiama i Farisei e i seguaci di San Giovanni nella porta in bronzo del Battistero.

La statua era policroma, e reca ancora tracce d'oro nelle orlature delle vesti e nella mitra, d'azzurro nel risvolto del manto e nel plinto. Così Nino Pisano, oltre cercare il chiaroscuro delle carni nelle figure, con delicatezze e finezze di intagliatore d'avorio, vi aggiungeva il colore. L'artista che, al dire del Vasari, « cominciò veramente a cavare la durezza dei marmi e ridurli alla vivezza delle carni », cercava l'aiuto della policromia, che metteva all'unisono le sue statue con la variopinta e festosa decorazione del tempo. E ad Oristano, nella chiesa remota di Sardegna, la forbita statua, ora dimenticata in un oscuro fondaco, dovette esser segno della vita nuova dell'arte italiana e ammirata dai Giudici d'Arborea, pei quali Andrea Pisano fuse nel 1337 la campana della cattedrale d'Iglesias, con gli stemmi di Pisa e d'Arborea.[3]

---

[1] Dionigi Scano, *Scoperte artistiche in Oristano* (*L'Arte*, a. VI, 1903, f. I-IV).

[2] Id., *id.*, a pag. 16 e seg.

[3] Scano, articolo suddetto, pag. 23 e seg. Non teniamo conto qui di alcune

Fig. 383 — Statua, opera di Nino Pisano
rinvenuta a Oristano nella chiesa di San Francesco.

* * *

Compiuta la sepoltura del Saltarelli, Nino Pisano accompagnò forse nel 1347 a Orvieto il padre divenuto capomaestro dell'opera di quel Duomo;[1] morto questi nel 1348, assunse quella carica egli stesso. Nel 1347 Andrea si occupò della policromia nel gruppo della Madonna, degli angioli e del baldacchino sulla porta maggiore della cattedrale. Acquista cinabro, biacca, azzurro, cerossa, foglie d'oro, cera, colla; fa chiara d'ovo; compra pure del vecchio pannolino per stenderlo intonacato sugli angeli. È da supporsi che la pittura si facesse al gruppo della porta maggiore, non ad altro nuovo, poi che nel principio del 1348, e non prima, Andrea Pisano si mette in moto a cercar marmi. Il 3 di marzo un carrettiere ha già apportato da Pisa a Orvieto una *Maestà* con marmi per angioli *fiendis circa honorem dicte majestatis*. Trattavasi delle figure, oggi sulla porta della cattedrale, a settentrione: due angioli in adorazione del Redentore assiso, recante in una mano il calice eucaristico, opera a cui partecipò Andrea Pisano. Quella porta è detta del Corporale, perchè, secondo la tradizione, per essa fu introdotta nel Duomo la sacra reliquia. Ma le statuette non erano in origine sulla porta stessa; furon tratte dal Museo dell'opera per metterle in quel luogo, dov'era in antico una statua della Vergine, venerata dai fedeli, carica di voti d'ogni sorta.

Dal 26 di aprile 1348, ne' registri dell'archivio dell'opera del Duomo, non è più parola di Andrea; e solo il 22 ottobre 1349 entra in campo maestro *Nino m. Andree caput magistrorum Opere*. Non stette a lungo però in quella carica, anzi forse solo quanto bastava a compiere il lavoro suo e

lastre istoriate, pubblicate nello stesso articolo, e attribuite a Andrea o a qualche suo allievo, perchè non sono neppure di artista italiano.

[1] Il Fumi (op. cit., pag. 91) afferma che Andrea Pisano « si trova nei documenti col figlio Nino condotto in Orvieto dal 1347 al 1349 »; e a questo proposito si richiama al Milanesi (Vasari edito dal Sansoni, vol. III, p. 11, n. 2), che non dice nè nel luogo male citato, nè in altro ciò che il Fumi gli fa dire.

del padre, leggendosi sotto la data del 17 novembre di quell'anno: « *Magistro Nino m. Andree pro pluribus diebus quibus servivit in Opere — vi flor., iij lib. et vij sol.* ».[1]

La Madonna di Nino Pisano (fig. 384) nel Museo dell'opera del Duomo d'Orvieto è più grandiosa delle altre da lui eseguite sin qui; il braccio destro si piega senza sforzo più, le pieghe della veste cadono più abbondanti; e il Bambino poggia meglio sulla spalla materna. Ora guardansi la Madre e il Figliuolo, come ne' gruppi di Giovanni Pisano; ma ogni altezza, ogni segno d'imperio vien meno nel tenero, dolcissimo gruppo delle due anime.[2]

Questo è quanto rimane a Orvieto dell'opera data da Andrea Pisano e da Nino.

* * *

Tornato a Pisa, Nino scolpì molte Madonne, grandi e piccole. Tra le piccole, che meglio mostrano la sua fine maniera, annoveriamo una della collezione Simon, ora nel Museo Federico a Berlino (fig. 385),[3] un'altra nel Museo Nazionale a Budapest (fig. 386).[4] Questo è un gruppetto, con la Vergine più graziosa di quella del Museo orvietano, della quale sembra una più giovane sorella, e col Bambino che scopre le sue forme ignude e prende ardimento. Confrontando il gruppo di Budapest con le altre Madonne di Nino, si scorge ad evidenza come pure appartenga al delicato maestro che dava trasparenza, lustro e colore alle carni. La Madonna tiene il braccio destro ripiegato in modo simile all'altra del Simon; e il Bambino dal lungo busto, non più coperto interamente

---

[1] Fumi, op. cit., a pag. 476.

[2] Nel Museo dell'opera del Duomo d'Orvieto mostrasi un frammento d'angiolo che, secondo gli studiosi del luogo, sarebbe stato collocato presso la Madonna di Nino.

[3] Fu pubblicata la prima volta nel catalogo dell'esposizione d'arte antica tenutasi a Berlino nel 1900.

[4] Venturi, *Una Madonna di Nino Pisano nel Museo Nazionale di Budapest* (*L'Arte*, VIII, pag. 2, 1905).

Fig. 384 — Orvieto, Museo dell'opera del Duomo.
Gruppo della Vergine col Bambino, opera di Nino Pisano
(Fotografia Alinari).

Fig. 385 — Berlino, Museo Federico.
Madonna della raccolta Simon, opera di Nino Pisano

Fig. 386 — Budapest, Museo Nazionale. Madonna, opera di Nino Pisano.

di tunica, guarda fisso Maria, così com'è rappresentato il Fanciullo divino nel gruppo d'Orvieto. Nella Madonna di Budapest, come in quella di Berlino, il manto che scende dal vertice del capo, raccogliesi intorno al braccio destro e ricade in giù a fasci di pieghe dai contorni serpeggianti. La statuetta del Museo Nazionale di Budapest era dorata, almeno ne' capelli; la testa del Bambino fu staccata e rimessa a posto, forse anche lavorata a parte, come si usò di fare nel Trecento in molti simili casi.

Tra i gruppi maggiori di Madonne col Bambino, possiamo indicare quello della cuspide somma sulla facciata del Duomo in Pisa; l'altro già nella cuspide centrale dell'Oratorio della Spina, ora nel Museo civico pisano; e infine le due Madonne nell'interno dell'Oratorio stesso, una a figura intera, l'altra a più di mezza figura allattante il Bambino (fig. 387). La prima non è dissimile dalle altre studiate sin qui, ma, come dice il Vasari, la Madre porge « con molta grazia una rosa al figliuolo che la piglia con maniera fanciullesca e tanto bella »; la seconda « allatta Gesù Cristo fanciulletto involto in certi panni sottili ». Quest'ultimo gruppo è levigato tutto ne' panni e nelle carni, che sembran coperte di un guanto lustro: gli scuri delle narici e tra le labbra dànno l'effetto di maschera alla imagine, anche per le linee del volto tirate dagli zigomi al mento schiacciato in punta e per i capelli della Vergine grossi come cordoni e dorati, sotto i quali il viso par cereo. L'altro gruppo, quello della Madonna intera, giustamente più apprezzato dal Vasari, mostra il Bambino intento a prendere con vivissima mossa il fiore, ch'oggi più non si vede nella mano destra della Vergine; e questa gli sorride e sembra stuzzicarlo scherzosamente. Fine è la testa di Maria, breve il busto, lunga la persona; il pargolo retto da lei sulla sinistra, ben più infantile che negli altri gruppi di Nino. Questa è in una nicchia nel fondo dell'Oratorio della Spina, e appresso si addentrano nel muro altre due nicchie coi Santi Giovanni e Pietro: questo, finemente modellato, con

Fig. 387 — Pisa, Chiesa di Santa Maria della Spina. Madonna di Nino Pisano (Fotografia Alinari).

la bellissima destra sul petto, è certamente di Nino; mentre quello, duro ne' lineamenti e nelle forme, con le vesti adattate come sopra a un cilindro di ferro, invece che a un molle corpo, è fatica di Tommaso suo fratello.

Abbiamo già detto che la parte superiore dell'Oratorio della Spina fu opera di Nino e de' suoi seguaci. La Madonna già sulla cuspide centrale, ora nel Museo civico, è scultura giovanile di Nino; le teste che ornano la porta della chiesetta furono probabilmente eseguite più tardi, quando l'artista scolpiva nell'interno il *San Pietro,* che ha con quelle un'aria medesima. Nell'edicola, in alto della facciata, v'è un'*Annunciata* che tiene pure di Nino Pisano.

Abbiamo anche accennato che la Madonna col Bambino, nella cuspide somma della facciata del Duomo di Pisa, è opera di Nino medesimo: e suoi sono del pari i due angioli alle imposte del timpano. Sempre le stesse figure, con qualche variante, e più elaborate. La trama dell'invenzione di Nino Pisano era breve, ma su quella ricamò con ogni finezza. Non ebbe slanci nuovi, non fece grandi sforzi; si contentò di accarezzare i marmi, di forbirli squisitamente. Con lui che coronò le somme cuspidi di Santa Maria della Spina e del Duomo di Pisa, ha termine la grandezza della scultura pisana.

Dal 1350, in cui probabilmente tornò nella città nativa. sino al 1368, data certa, documentata della sua morte, la sua attività si svolse poco; questo almeno fa credere quanto resta di lui.

Nel 1358 ebbe incarico di lavorare per una tuba del Comune di Pisa, *pro actatura quam fecit de una tuba de argento Pisani Comunis,* [1] e l'anno appresso di fare le insegne dell'opera del Duomo insieme con gli orafi Coscio del fu Gaddo e Simone detto Baschiera. [2] Quelle insegne dovevano essere smaltate dentro e fuori, e applicate alla tavola con figure com-

[1] Supino, op. cit., pag. 229.

[2] Tanfani, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani.* Pisa, Spoerri, 1898.

messa agli stessi orafi per l'altare del Duomo. Quantunque di quest'opera non s'abbia alcun'altra notizia, i documenti ci avvertono che Nino Pisano, come il padre e il fratello Tommaso, praticò l'arte dell'orificeria.

Infine, di due monumenti eseguiti da lui a Pisa si ha qualche ricordo: uno fu quello del mercante Giovanni dell'Agnello,[1] che assoggettata Pisa, assunse il titolo di doge; l'altro, quello dell'arcivescovo Gian Francesco Scherlatti († 1362). Del primo, già collocato all'esterno della chiesa di San Francesco presso la porta per cui andavasi al primo chiostro, non si ha più traccia; del secondo rimangono il sarcofago e la figura giacente del prelato nella cappella Aulla del Camposanto.

Trasportati questi frammenti del cenotafio dello Scherlatti dalla Primaziale nel Camposanto, insieme con altri della sepoltura dell'arcivescovo Francesco Moricotti († 1394), avvenne, secondo il Supino, uno scambio: e cioè, la « fronte del sarcofago nella sepoltura Scherlatti fu posta in quella Moricotti ».[2] Ciò non corrisponde al vero, poichè ancora lo Scherlatti riposa sulla sua propria urna. Quella del Moricotti è una posteriore imitazione delle forme lasciate da Nino in eredità alla sua patria, ma con tanta libertà nel girare delle pieghe delle vestimenta e nel largheggiare de' piani, con tanta novità e varietà de' tipi, con tanta pienezza delle figure ne' compartimenti, da escludere assolutamente la mano del nostro maestro e da riconoscervi invece quella d'un artefice che s'appressava alla soglia del Quattrocento. L'urna dello Scherlatti ci rende di Nino, figlio primogenito dell'Abitudine, le forme consuete, i nuovi atteggiamenti, le pieghe

[1] La data del 1368, che è quella della caduta del tiranno, e pur quella della morte dello scultore, fa pensare che il superbo signore di Pisa si facesse erigere vivente il cenotafio. Fu posto, come scrive il Bonaini, all'esterno della chiesa di San Francesco, presso alla porta per la quale andavasi al primo chiostro. Fu ritratto dal Polloni nelle sue *Vedute di Pisa* e in una xilografia del 1783 di Ferdinando Fambrini pisano.

[2] Supino, op. cit., pag. 229 e seg.

delle sue vestimenta ad arco sul petto, la sua semplicità, il suo ordine.

Vero è che nel contratto stipulato tra *Magister Ninus filius quondam magistri Andree de Pontedere de Capella sancti Laurentii de Rivolta aurifex et magister et sculptor lapidum* e gli esecutori del testamento dell'arcivescovo, si convenne che sulla faccia anteriore della tomba fosse scolpita nel mezzo la Pietà, da una parte la Vergine, dall'altra San Giovanni Evangelista; e che le tre imagini si vedessero ciascuna tra due angioli. Ora le figure sono quelle che si vedono sulla fronte del sarcofago Moricotti, mentre sull'altra dell'urna Scherlatti stanno il Redentore benedicente e due Santi patroni del defunto, forse i Santi Efiso e Potito. Ma lo stile di queste figure ci dice semplicemente che lungo la via si mutò il concetto; che Nino, come tanti suoi pari nell'esecuzione delle imprese, o i committenti, nel corso dell'opera affidata ad artisti, cambiarono lor voglie.

Sono anche giustamente assegnate a Nino Pisano le due statue dell'*Annunciazione*, nella cappella del Rosario a destra del coro, nella chiesa di Santa Caterina; esse non sono le medesime indicate dal Vasari come esistenti nella chiesa, perchè vi pervennero, secondo il Bonaini,[1] dall'altra di San Zenone, antica badia dei Camaldolesi, nel secolo XV. Le due statue dell'*Arcangelo* e dell'*Annunciata* rimasero tipiche agli insigni intagliatori in legno pisani. Pieno di grazia giovanile è l'angiolo sorridente, nobilissima la Vergine che tende l'orecchio alla salutazione arcana. Vi sono tracce di policromia nelle statue, auree nella chioma della Vergine e nell'orlatura del suo manto, azzurre nei risvolti di esso.

* * *

Verso il 1368, Nino Pisano fu a Venezia o vi mandò le statue per il monumento al doge Marco Cornaro. Si può

[1] Bonaini, *Notizie inedite di disegno*, pag. 66.

pensare ch'egli le mandasse dalla sua città, non corrispondendo la decorazione gotica al carattere sottile ed elegante che essa aveva assunto a Pisa, bensì al più ricco e pieno, sfoggiato a Venezia (fig. 388). Sopra la tomba dove il doge sta disteso, alquanto inclinato, s'apre una serie di nicchie

Fig. 388 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo.
Altare sul sarcofago del doge Marco Cornaro - (Fotografia Alinari).

ad archi acuti, come un loggiato, con due torricciuole sulle nicchie laterali. Sulla tomba, l'altare! Questa forma è insolita all'arte toscana, tanto da far supporre che Nino Pisano fosse invitato a eseguire le statue, secondo un disegno composto a Venezia, oppure che, non avendo egli condotto a termine il lavoro, qualche artefice veneziano lo conducesse in sua vece. La statua del defunto, così poco rilevata, non

corrisponde all'arte di Nino (fig. 389); invece le statue superiori mostrano tutti gli elementi dell'arte sua. Abbiamo in queste l'ultima opera della mano del nostro maestro, e, ammesso che l'altare sul sepolcro sia stato eseguito appena morto il doge nel 1367, si dovrà pur ammettere che l'opera di Nino, mancato ai vivi l'anno seguente, fosse continuata o compiuta da altri. La Vergine col Bambino, nel mezzo del-

Fig. 389 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo. Sepolcro del doge Marco Cornaro. (Fotografia Alinari).

l'altare (fig. 390), serba i caratteri della Madonna di Nino che abbiamo studiata: il suo volto è ancora animato dal sorriso che lo rischiara nel gruppo orvietano, la sua destra ancora ripiegasi sul fianco arcuato come a Santa Maria Novella, il suo manto forma ancora curve pieghe a mezzo il corpo.

Il *San Pietro* (fig. 391), alla destra della Vergine, mantiene il tipo severo dell'altro di Santa Maria della Spina; gli angioli portacandelabro (fig. 392 e 393), ai lati dell'altare, guardano in alto estasiati come gli altri loro antichi compagni del monumento Saltarelli; e le tuniche formano ancora il lungo pie-

Fig. 390 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo.
Particolare dell'altare sul sepolcro del doge Marco Cornaro.

Fig. 391 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo.
Particolare dell'altare sul sepolcro del doge Marco Cornaro.

Fig. 392 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo.
Particolare dell'altare sul sepolcro del doge Marco Cornaro.

Fig. 393 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo.
Particolare dell'altare sul sepolcro del doge Marco Cornaro.

gone a corno dalla metà del corpo a mezzo i piedi. Nuova per noi è la figura di San Paolo (fig. 394); ma la tunica e il manto son disegnati come quelli della Madonna che già stava nella cuspide di Santa Maria della Spina.

* * *

L'esempio del maestro fruttò a Venezia: nel monumento del doge Antonio Veniero nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, ascritto alla scuola delle Masegne, possono vedersi reminiscenze dell'arte di Nino Pisano (fig. 395 a 402); così nella statua della Vergine nella porta di Santa Maria dei Frari (fig. 403); così nel *San Giovanni Evangelista* del Museo dell'Estuario a Torcello (fig. 404); così nelle figure sui setti delle cappelle laterali all'altar maggiore in San Marco.

Una forma artistica più antica, affine all'arte di Nino, vedesi nel monumento che vuolsi eseguito per Taddeo Pepoli, signore di Bologna (1337-1347), da Iacopo Lanfrani, veneziano. Secondo il Vasari, questo maestro scolpì nella chiesa di San Domenico « una sepoltura di marmo per Giovanni d'Andrea Calderino dottore di legge e segretario di papa Clemente VI; ed un'altra pur di marmo è nella detta chiesa, molto ben lavorata, per Taddeo Pepoli, conservator del popolo e della giustizia di Bologna ». Ora la sepoltura, esposta nel Museo civico bolognese (fig. 405), di Giovanni d'Andrea Calderini, detto l'arcidottore, che tenne scuola di canoni in Padova e in Bologna, è scultura assai debole, di disegno malfermo, notevole solo per il tentativo di rendere la varietà dell'attenzione degli uditori. Se è veramente di Iacopo Lanfrani, non possono esser sue le altre sculture del monumento di Taddeo Pepoli, opera di due mani: la prima (fig. 406) si riconosce nella faccia dov'è figurato il Pepoli sedente in atto di parlare per il Comune ai Bolognesi, e lo stesso signore inginocchiato offerente due cappelle a San Michele arcangelo e a San Tommaso d'Aquino; la seconda mano si nota nell'altra faccia (fig. 407), la quale, il monumento tro-

Fig. 391 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo.
Particolare dell'altare sul sepolcro del doge Marco Cornaro.

Fig. 395 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo. Monumento del doge Antonio Veniero.

Fig. 396 e 397 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo. Particolari del monumento suddetto

Fig. 398 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo. Particolare del monumento suddetto.

Fig. 399 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo. Particolare del monumento suddetto.

Fig. 400 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo. Particolare del monumento suddetto.

Fig. 401 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo. Particolare del monumento suddetto.

Fig. 402 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo. Particolare del monumento suddetto.

Fig. 403 — Venezia, Santa Maria dei Frari.
Madonna sulla porta maggiore - (Fotografia Alinari).

vandosi tra due cappelle, si vede passando da una cappella all'altra contigua: vi è figurato Taddeo (?), pure in trono, ricevente un messaggio, e un altro signore più grave d'anni

Fig. 404 — Torcello, Museo dell'Estuario.
San Giovanni Evangelista - (Fotografia Alinari).

che offre a quattro Santi, Pietro Martire, Agostino, Maria Maddalena e Caterina, quattro cappelle con quattro altari. Nella prima faccia, vediamo forme più diligenti, condotte con

linee più semplici e meno allungate; più caratterisiche le teste degli armigeri dei personaggi che stanno ai lati di Taddeo; più nobili le figure dei Santi e dell'angiolo, che rammenta in particolare la scuola d'Andrea Pisano. E, benchè d'altra

Fig. 405 — Bologna, Museo civico.
Monumento a Giovanni d'Andrea Calderini, detto l'arcidottore.
(Fotografia Poppi).

mano, la seconda ha attinenze con la prima e potrebbe essere stata eseguita da un seguace sul modello di essa, non a distanza di secoli, come si è supposto.[1] Le due tabelle commemorative e votive vennero associate più tardi, al tempo in cui

[1] Mario Martinozzi, *La tomba di Taddeo Pepoli nella chiesa di San Domenico di Bologna*. Bologna, Zanichelli, 1898.

Nicola dell'Arca lavorava in San Domenico. In conchiusione, a un maestro affine alla maniera di Nino Pisano potrebbero

Fig. 4 6 — Bologna, San Domenico. Sepolcro di Taddeo Pepoli.
(Fotografia dell' Emilia).

convenire i bassorilievi più toscani, quelli della prima faccia descritta.

* * *

A Pisa l'influsso di Nino s'esercitò nel fratello Tommaso, pure scultore, orafo e architetto. L'altare di San Francesco (fig. 408) reca il suo nome così: *Tomaso figliuolo [di mae]stro Andrea f[ece qu]esto lavoro et fu Pisano.* Vi si rivedono le forme mal disegnate, mal costruite e grosse, già notate nella statua di San Giovanni, a sinistra della nicchia di Santa Maria della Spina, dove Nino collocò la sua bella

Fig. 407 — Bologna, San Domenico. Sepolcro di Taddeo Pepoli. (Fotografia dell' Emilia).

Madonna. Tommaso s'industriò a imitare il fratello, a copiarlo anzi nelle figure della Vergine e degli angeli dalle braccia conserte nel monumento Saltarelli, senza riuscire, col rozzo scalpello, a dar nessun segno della grazia di lui.

A Tommaso viene assegnato il monumento dei Gherardeschi, in Camposanto (fig. 409), che appartiene invece a un tardo seguace di Giovanni Pisano, con certe figure lunghe, coniche, che in Tommaso non si ritrovano. Sua invece è una lastra, ora al Camposanto (fig. 410), dove si vedono inginocchiati Gaddo di Cieri Upezinghi e sua moglie Giovanna del conte Arrigo della Gherardesca, che così si fecero ritrarre in memoria della pace conchiusa tra le due famiglie rivali, alle quali i coniugi appartenevano. Stavano essi in adorazione dell'*Ecce-Homo*, ch'era figurato disopra, ed ora vedesi separato nella chiesa di Santa Cecilia, in Pisa, alla destra dell'altar maggiore. La debolezza de' ritratti ben si conviene a Tommaso, mentre la nobiltà di Cristo è elaborata e degna opera di Nino. Può credersi che questi affidasse al fratello la esecuzione di alcune parti de' suoi lavori, e come in Santa Maria della Spina una delle tre statue nel fondo della chiesuola è di Tommaso, e due sono di Nino, così nel ricordo di pace Upezinghi-Gherardesca la parte inferiore fu eseguita dal primo, la superiore e più importante dal secondo.

Fu però un collaboratore che non contribuì certo alla grandezza delle opere del fratello. Architetto, iniziò un palazzo per il doge Dell'Agnello, lavorò intorno all'ultimo giro del campanile, costruì una cappella in Camposanto; orafo, fece il modello d'un cimiero o berretto ducale del doge suddetto; scultore, oltre le opere accennate, fece una cattedra marmorea per quel tiranno suo protettore da mettersi in Duomo, ed ebbe incarico di eseguire la tomba di Margherita, moglie del doge, da collocarsi pure nella cattedrale; eseguì per l'opera di questa nel 1369 alcuni angioli in marmo. Con gli orefici pisani partì come balestriere contro i Fiorentini nel 1363, quando

Fig. 409 — Pisa, Camposanto. Monumento della famiglia Gherardesca.
(Fotografia Gargiolli)

Fig. 410 — Pisa Camposanto. Frammento dell'ex-voto Upezinghi
(Fotografia Gargiolli).

i Pisani oppugnarono il castello di Figline. Viveva ancora sullo scorcio del 1371.[1]

* * *

Più particolarmente Nino Pisano influì sugli intagliatori in legno, formando egli stesso i modelli con l'*Annunciata* del Museo civico di Pisa (fig. 411) e con l'altra del Louvre (fig. 412): la prima, quantunque assai guasta, è ancor piena di grazia, veste tunica semplicissima, policroma un tempo, con le lunghe pieghe coniche a lui abituali, ed ha tracce di doratura nella chioma;[2] la seconda è così vestita di bontà, così pura da non trovar più riscontro nell'arte. Con questi due esemplari gl'intagliatori pisani, seguaci di Nino, procedettero ad accarezzare con lo scalpello e la raspa le loro *Annunciazioni*, più ampli in quella del Museo civico di Pisa (fig. 413 e 414), più artificiosi nell'altra del Museo di Lione (fig. 415 e 416), e nell'*Angelo* dell'Hôtel di Cluny (fig. 417), proveniente dalla collezione Timbal.

* * *

Ancora un influsso di Nino Pisano può vedersi nelle statuette dell'*Annunciazione*, sulla Misericordia di Sarzana (fig. 418-419); in un'altra Madonna col Bambino nel Duomo di Cagliari; in una seconda collocata tra due Santi nella loggia del Bigallo (fig. 420 a 422); ma alla fin fine in esse è più lecito di vedere uno strascico delle forme che ebbero con Nino il coronamento e di altre che si ramificarono dal gran tronco di Giovanni di Nicola d'Apulia. Le forme rigide oblunghe delle figure del tabernacolo del Camposanto (fig. 423), d'un maestro pisano vissuto dopo la prima metà del secolo XIV, si rivedono altrettanto oblunghe, ma più naturalistiche e salde

---

[1] Cfr. queste notizie nel TANFANI (op. cit., pag. 25-26) e nel SUPINO (op. cit., pag. 286 e seg.).

[2] D'ACHIARDI, *Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV* (*L'Arte*, 1904, fasc. IX-X).

Fig. 411 — Pisa, Museo.
Statua dell'Annunciata, intaglio in legno

Fig. 412 — Parigi, Louvre.
Statua dell'Annunciata, intaglio in legno.

Fig. 413 — Pisa, Museo civico.
Statua dell'Arcangelo Gabriele, intaglio in legno.

Fig. 414 — Pisa, Museo civico.
Statua dell'Annunciata, intaglio in legno.

Fig. 415 — Lione. Museo.
Statua dell'Arcangelo Gabriele, intaglio in legno

Fig. 416 — Lione, Museo.
Statua dell'Annunciata, intaglio in legno.

Fig. 417 — Statua in legno d'un angiolo.
Parigi, Hôtel di Cluny.

nel campanile di Firenze, nella rappresentazione dei Sette Sacramenti.

Vi è il *Battesimo,* con un frate che versa da una ciotola l'acqua lustrale sul capo d'un fanciulletto ignudo, tenuto dal padrino sul fonte battesimale (fig. 424); nella *Cresima* un vescovo crocesegna la fronte d'un fanciullo recato nelle braccia

Fig. 418 — Sarzana, Porta dell'Oratorio della Misericordia. L'Arcangelo Gabriele.

Fig. 419 — Sarzana, Porta dell'Oratorio della Misericordia. L'Annunciata.

da una donna (fig. 425); la *Confessione* è rappresentata da un prete che dà l'assoluzione a un divoto (fig. 426); nel *Matrimonio* lo sposo che dà l'anello alla sposa, l'uno e l'altra assistiti da parenti (fig. 427); l'*Ordinazione* è espressa da un vescovo avanti a un libro aperto su leggio (fig. 428); nel sacramento della *Messa* un prete la celebra innanzi a un altare, assistito da un chierico (fig. 429); l'*Estrema Unzione* è rappre-

ig. 420 — Firenze, Loggia del Bigallo.
Madonna col Bambino.

Fig. 421 — Firenze, Loggia del Bigallo.
San Pietro Martire.

Fig. 422 — Firenze, Loggia del Bigallo.
Santa Lucia.

Fig. 424 — Firenze. Duomo, Campanile. Bassorilievo della serie dei Sette Sacramenti. (Fotografia Brogi).

Fig. 425 — Firenze, Duomo, Campanile. Bassorilievo della serie dei Sette Sacramenti.
(Fotografia Brogi).

Fig. 425 — Firenze, Duomo, Campanile. Bassorilievo della serie dei Sette Sacramenti. (Fotografia Brogi).

Fig. 427 — Firenze, Duomo, Campanile. Bassorilievo della serie dei Sette Sacramenti.
(Fotografia Brogi).

Fig. 428 — Firenze, Duomo, Campanile. Bassorilievo della serie dei Sette Sacramenti.
(Fotografia Brogi).

Fig. 429 — Firenze. Duomo, Campanile. Bassorilievo della serie dei Sette Sacramenti.
(Fotografia Brogi).

sentata da un prete e due chierici assistenti, intorno al letto d'un moribondo (fig. 430). Tutte le figure di queste scene sono lunghe, come scavate dentro a cilindri, con vesti dalle pieghe poco sporgenti dai fusti delle persone. Eppure que' birilli formano composizioni naturalistiche e nuove, e rivelano intenzioni che mancano agli altri riquadri del campanile. Sotto il piano sul quale s'incassano le figure, l'archetto gotico trilobato che si vede nelle precedenti rappresentazioni allegoriche si ripete una sola volta. Sotto al piano del *Battesimo*, un Genio con una face; sotto l'altro della *Penitenza*, una testa scarmigliata di Furia, il Peccato forse; sotto la *Cresima*, una testa antica d'Ercole a indicare la forza che dal Sacramento deriverà al piccolo milite cristiano; sotto il piano dove il prete è all'offertorio nella *Messa*, una testa leonina, simbolo della Chiesa; e infine sotto l'altro dell'*Estrema Unzione*, l'aquila, segno dell'anima che s'invola ai cieli. Non è chiaro che tale sia stata la intenzione dell'artista, ma, senza troppo fantasticare, può supporsi che ragioni di simil fatta l'abbiano indotto a riempire a quel modo gli spazî triangolari sotto le rappresentazioni, associando così la ragione decorativa a quella simbolica. Un naturalismo nuovo si manifesta in quegli scompartimenti, si scorge nel morente stecchito in letto, nel chierico che legge la preghiera, nell'altro che porta la torcia e reca una mano al petto, commosso, mentre il sacerdote si china sul petto ischeletrito dell'uomo che trae gli ultimi respiri. Anche nella scena degli *Sponsali* vi sono figure caratteristiche e atteggiamenti espressivi. Con questo novatore sconosciuto, non estraneo agl'influssi della scuola d'Andrea da Pontedera, sembra compiersi il ciclo dell'arte pisana: par che egli accenni a verità nuove, a ricerche più intime, a naturalistiche bellezze.

* * *

Giovanni di Balduccio s'incontra l'anno 1317 e il seguente nella sua Pisa, lavorante dell'opera del Duomo, non capo-

Fig. 430 — Firenze. Duomo. Campanile. Bassorilievo della serie dei Sette Sacramenti.
(Fotografia Brogi).

maestro e successore di Giovanni Pisano, di Tino di Camaino e di Lupo di Francesco, come fu detto dal Supino.[1] Assai più tardi, il 19 agosto 1350 (stile pisano), ossia nel 1349, gli Anziani si rivolsero a lui, allora *magister lapidum in civitate Mediolani*, perchè volesse assumere ufficio di capomaestro;[2] egli non rispose all'invito. Vuolsi scolaro d'Andrea Pisano, ma piuttosto egli continuò la *maniera* di Giovanni, aggraziandola, come d'altra parte l'aggraziò Tino di Camaino. La sua prima opera è probabilmente il pergamo della chiesa di Santa Maria del Prato, oggi oratorio della Misericordia, in San Casciano presso Firenze, firmato col suo nome e recante nella fronte le figure dell'Arcangelo Gabriele e dell'Annunziata, divenute segnacolo d'ogni monumento cristiano, preludio d'ogni opera d'arte religiosa[3] (fig. 431). Il pergamo si deve alla munificenza d'un'antica famiglia di San Casciano, quella dei Bonaccorsi, detti di Lapo, la quale ebbe nella chiesa stessa le sue antiche sepolture. Il pulpito è addossato al muro nella parete destra della chiesa di una sola navata; ed è poggiato su due mensoloni, uno de' quali è di marmo con begli ornamenti e fogliami e con lo stemma dei Bonaccorsi. Negli specchi laterali del pulpito sono rappresentati a destra San Domenico, a sinistra San Pietro Martire. Sopra la figura di San Domenico è scritto: S. DOMINICHVS; e sotto la figura stessa in una cornice: HOC OPVS FECIT IOHS BAL-

---

[1] SUPINO, op. cit., a pag. 177. Risulta dal *libro di entrata e uscita* dell'opera del Duomo (R. Archivio di Stato in Pisa), che comprende i due anni 1317-18, come Giovanni di Balduccio fosse semplicemente un lavorante come tanti altri, anzi degli ultimi, essendogli assegnato un salario di soldi tre e denari 6 al giorno, salario che solo qualche rara volta, insieme con quelli de' suoi pari, è cresciuto a quattro soldi: mai di più! Nè è da tacere che spessissimo all'atto del pagamento gli vengono fatte delle ritenute *pro eius defectu*.

[2] TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*. Pisa, 1898

[3] Su Gio. di Balduccio cfr. LUIGI CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*. Milano, 1859: MICHELE CAFFI, *Nanni Pisano scultore* (*Arch. Stor. Lombardo*. XVIII, 1866). Sul pulpito cfr. PLACIDO LANDINI, *Istoria dell'Oratorio e della venerabile Arciconfraternita di Santa Maria della Misericordia della città di Firenze*, accresciuta, corretta e con note illustrate dall'abate Pietro Pillori. Firenze, 1843.

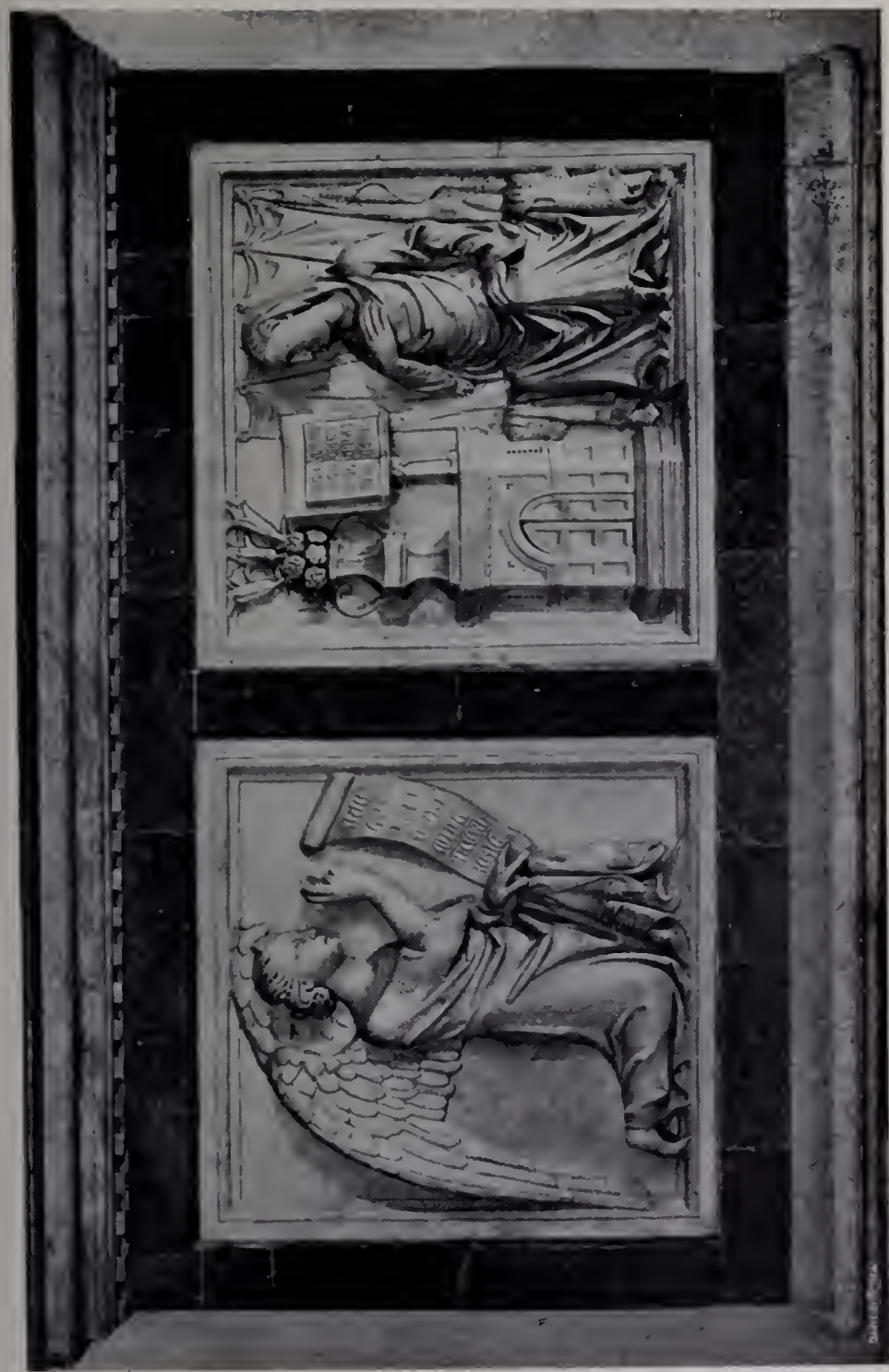



Fig. 431 — San Casciano presso Firenze, Oratorio della Misericordia. Fascia anteriore del pergamo.

DVCCII MAGISTER DE PISIS. San Domenico è rappresentato a mezza figura, di faccia, avvolto negli ampi abiti monacali, con un libro nella destra chiuso e affibbiato, con un giglio nell'altra mano. A quel suo volto emaciato, scarno, di asceta, dà una speciale intensità il piombo colato nelle pupille. Molto simile è la figura di San Pietro Martire pure scarna e ossuta, entrambe di un fare più largo e potente che non sia nella faccia anteriore del pulpito.

Il secondo lavoro, firmato pure da Giovanni di Balduccio, è il monumento di Guarniero, figliuolo di Castruccio Castracane, morto nel 1322, e sepolto nella chiesa di San Francesco fuori di Sarzana (fig. 432). Però il cenotafio, secondo che si ritrae dall'iscrizione, fu eseguito solo dopo la morte di Castruccio († 1328). La sua forma corrisponde a quella delle sepolture senesi, specialmente di Tino di Camaino, non estraneo certo alla educazione di Giovanni di Balduccio.

Il sarcofago poggia su leoni, come il monumento di Tedice Aliotti eseguito da Tino, e reca sulla fronte Cristo sul sepolcro tra Maria e Giovanni, imagini della Redenzione, che si rivedono pure in quel monumento e in un altro di maniera senese, cioè nel monumento Baroncelli a Santa Croce (fig. 433). Sul sarcofago stendesi nella culla il corpicino del defunto giovanetto con la testa ricciuta, imperiosa, poggiata sull'origliere; e due angioli dalle teste tonde e aggraziate stirano le cortine del padiglione del letto funebre, abbassando gli occhi sul fanciullo che dorme. Così Tino di Camaino aveva rappresentato il cardinal Petroni nella sua camera mortuaria. Sopra questa aveva collocato il tabernacolo; e del pari Giovanni di Balduccio sul tetto del padiglione pose un'edicoletta con la Vergine e il Bambino. Sarcofago, padiglione, edicola sono inclusi tra due colonne, ritte sur un piano sostenuto da mensole, al modo senese, e reggenti un arco cuspidato, nel cui timpano vedesi Cristo benedicente; al sommo della cuspide, un genio guerriero con lo spadone e uno scudo che

Fig. 432 — Sarzana, San Francesco.
Monumento del figlio di Castruccio - (Fotografia Alinari).

Fig. 433 — Firenze, Santa Croce.
Monumento Baroncelli - (Fotografia Alinari)

porta impressa l'aquila imperiale; alla base della cuspide, da ogni parte, un angiolo orante.[1]

La scuola di Giovanni Pisano si riconosce specialmente negli angioli, quantunque arrotondati e ingentiliti; e meno ne' bassorilievi della fronte del sarcofago, dove notansi strani aggrovigliamenti di pieghe, forti addentramenti, arricciature degli orli de' drappi che s'arrotolano segnati da forti scuri.

Fig. 434 — Milano, Sant'Eustorgio. Parte inferiore dell'arca di San Pietro Martire. (Fotografia Alinari).

Da Sarzana Giovanni di Balduccio partì alla volta di Milano, ove, l'anno 1339, in Sant'Eustorgio, costruì e adornò l'arca di San Pietro Martire.[2] Essa consta di una cassa con coperchio a piramide tronca, sostenuta da pilastri ai quali s'addossano le Virtù (fig. 434), come abbiamo veduto a Napoli

---

[1] Reca quest'iscrizione: HOC OPVS FECIT IOHS BALDVCCII D PIS.

[2] Cfr. a riguardo dell'arca di San Pietro Martire: GIULINI. *Memorie*. Milano, 1760, VIII, pag. 96 e seg., pag. 107 e seg.; MERULA, *Antiquitates Vicecomitum*. Mediolani, 1630; BELTRAMI, *La cappella di San Pietro Martire* (*Archivio Storico dell'Arte*, V, 1892); ALFRED GOTTHOLD MEYER, *Lombardische Denkmäler des vierzehnten Jahrhunderts. Gio. di Balduccio u. die Campionesen*. Stuttgart. 1893.

ne' sepolcri de' Reali Angioini. Sull'arca (fig. 435), lungo le facce, sono le storie del Santo, come nell'altra di San Domenico a Bologna; e le storie sono separate da pilastrini con figure, secondo l'esempio dato da Nicola e Giovanni Pisano ne' loro pulpiti. Tutt'intorno al coperchio stanno gli angioli, come celesti scolte, e sopra di esso s'innalza il tabernacolo della Divinità, tripartito, come sul monumento Petroni di Tino di Camaino, da archi gotici sopraccarichi di cuspidi.

Ne' pilastri, su basi in forma di capitelli, stanno le Virtù: la *Giustizia* con le bilance e la spada nelle mani, con la corona gigliata in capo (fig. 436). Ha gli occhi lunghi e stretti e le carni levigate, secondo il modo di Tino; porta una stola ricamata, dove è segnato un musico che suona la viola, per indicare che la Giustizia ristabilisce l'armonia tra gli uomini. Intorno alla base sono dei cignali, messi là, sotto la figura allegorica, segno del suo trionfo sulla ferocia umana.

Segue la *Temperanza* che, coronata d'edera, versa acqua da un vaso in un altro, ritta sulla base fiancheggiata da sfingi (fig. 437). Poi la *Fortezza* (fig. 438) con pelle leonina cadente dal capo sugli omeri e aggroppata sotto il collo: ella tiene tra le mani il mondo, o un disco ove si disegna la terra sparsa di castelli e cinta dalle acque; sotto a' suoi piedi stanno, emblema di forza, i leoni. Viene quindi, con uno specchietto in cui si mira, la *Prudenza* (fig. 439), ed ha tre teste, una di fanciulla, una di donna, una di vecchia, per indicare che, secondo i gradi dell'età, cresce e matura l'esperienza della vita. A' suoi piedi sono leoni con leoncelli che tengono agnelli sotto gli artigli. Seguono: l'*Obbedienza* coronata di rose e con un giogo sulle spalle, posta sopra una base con leoni che adunghiano conigli e capri; la *Speranza*, con stefane sulla fronte e un cornucopia ricolmo di fiori, erta sopra draghi che afferrano scimmie e maiali; la *Fede*, coronata di mughetti, con una croce doppia e un calice tra le mani, alta sopra draghi con serpi e rettili tra gli un-

Fig. 435 — Milano, Sant'Eustorgio. Parte superiore dell'arca di San Pietro Martire.
(Fotografia Alinari).

Fig. 436 — Milano, Sant'Eustorgio.
Pilastro dell'arca di San Pietro Martire. La Giustizia.
(Fotografia Alinari).

Fig. 437 — Milano, Sant'Eustorgio.
Pilastro dell'arca di San Pietro Martire. La Temperanza.
(Fotografia Alinari).

Fig. 438 — Milano, Sant'Eustorgio.
Pilastro dell'arca di San Pietro Martire. La Fortezza
(Fotografia Alinari).

Fig. 439 — Milano, Sant'Eustorgio
Pilastro dell'arca di San Pietro Martire. La Prudenza.
(Fotografia Alinari).

ghioni; la *Carità*, pure coronata di mughetti, con nel cuore infiammato due fanciulli.

Tutte le vesti sono di stoffa grossa e lucida e, al pari delle vesti, le carni, i capelli, le corone sono tirate a lustro. Queste figure allegoriche hanno espressione di eleganza e

Fig. 440 — Milano, Sant'Eustorgio. Bassorilievo dell'arca di San Pietro Martire. (Fotografia Alinari).

di raffinatezza, ma sono vizze e, anche se giovani, d'aspetto vecchio, senza vigore e senza giocondità.

La cassa porta scolpiti i fatti della vita di San Pietro Martire; ma, meno alcuni bassorilievi, appartenenti a Giovanni di Balduccio (quello ad esempio qui riprodotto, fig. 440), gli altri sono in gran parte d'un suo seguace, il quale dispone le figure in più piani sovrapposti, e le minori sul davanti. Nella faccia anteriore vedesi la *Morte del Santo* assistito da vescovi e da frati, mentre una torma d'infelici fa ressa in-

torno alla bara invocando grazie; poi la *Beatificazione del Martire*, proclamata dal Pontefice Innocenzo IV in un Concilio, e quindi il Santo che salva una nave da naufragio. Tra questi scompartimenti, appoggiati ai pilastrini, sono i *Santi Ambrogio, Pietro, Paolo* e *Gregorio*: figure lunghe, con la testa protesa, tutte liscie nelle carni e nelle vestimenta dalle pieghe arrotondate. Sulla faccia anteriore dell'arca si legge anche l'iscrizione:

MAGISTER JOHANNES BALDVCCII DE PISIS .
SCVLPSIT HANC ARCHAM : ANNO DOMINI M.CCC.XXXVIIII .

Nelle altre facce dell'arca, in altri scompartimenti, sono rappresentati altri fatti della vita del Santo e i suoi miracoli: la *Deposizione* della salma nel convento; il *Martirio*; la *Guarigione di epilettici* e infermi vari; la *Predicazione al popolo* nell'atto in cui scende una nube a difenderlo dalla sferza solare; il miracolo della *Loquela ad un muto* (fig. 440); e a dividere queste storie, appoggiati all'arca, sono i *Santi Girolamo, Tommaso d'Aquino, Eustorgio* ed *Agostino*. Sul ciglio della cornice superiore dell'arca sono personificati gli Angeli, i Cherubini, i Troni, le Dominazioni, le Podestà, i Principati, gli Arcangeli, le Virtù. Manca qui, per ragione di spazio, il rappresentante del nono ordine o coro angelico.

Gli esseri felici che, nel libro del pseudo Dionigi, detto l'Areopagita, avevan trovata la loro costituzione, qui assumono persona. Disponeva il pseudo Dionigi gli esseri felici intorno a Dio, e li vestiva della luce che di mano in mano, di cerchio in cerchio, allontanandosi dalla fonte divina perde intensità e calore. Nella prima gerarchia i Serafini, i Cherubini, i Troni, che ricevono più vivi i raggi della bellezza divina; i Serafini ne ardono, i Cherubini stanno assorti nella contemplazione, i Troni si adergono maestosi, liberi dalle umane passioni. La seconda gerarchia, composta di tre cori, Dominazioni, Virtù, Potenzé, non splende di luce così abbagliante e pura come la prima, più vicina, per così

dire, all'Infinito, e tende verso Dio con invincibile slancio: le Dominazioni per possedere Colui che è l'origine d'ogni dominazione, le Virtù per elevarsi verso il loro archetipo, le Potenze per approssimarsi all'Onnipotente. Segue la terza gerarchia dei Principati, degli Arcangeli e degli Angeli più vicini alla terra: i Principati guidano ordinatamente gli esseri verso il Re dei Re, gli Arcangeli recano i divini messaggi ai mortali, gli Angeli presiedono la gerarchia terrestre. Classificati così gli esseri del cielo, dovevasi dar loro una forma; e il pseudo Dionigi si provò a determinarla, mettendo a tortura l'ingegno per assegnare agli angeli le forme fantastiche, indeterminate delle visioni dei Profeti. Quando, ad esempio, li vestì della forma del bue, l'autore si sforzò a esprimere in quella il loro vigore, e i solchi spirituali che gli angeli fanno in sè stessi per ricevere le piogge celesti, e nel particolare delle corna taurine, il simbolo dell'energia con cui vigilano e si difendono. L'anonimo filosofo così divenne barocco, e non poteva altrimenti accadere nel tentativo di dar forme concrete alle astrazioni e nel raccogliere le forme stesse da oscure metafore.

In generale, il pseudo Dionigi fa inondare gli angioli di luce, riverbero della luce divina; e ne indica i vestimenti di fuoco, quale segno della conformità degli esseri celesti con l'essenza suprema e del loro vivere nei cieli, paese della luce. La teologia aveva già scelto il simbolo del fuoco per gli angioli, e li aveva rappresentati in forma di ruote ardenti, d'animali composti di accesi carboni, di uomini lampeggianti, circondati da braci come di vulcano, tra nembi di scintille, su torrenti in cui corrono flutti rapidissimi di fuoco. Il pseudo Dionigi richiama tutte quelle imagini e cerca di temperarle, renderle razionali e dar loro un contorno. Così le ruote di Ezechiele, alate, a quattro facce, nella prosa del filosofo divennero il simbolo dell'energia con cui l'angiolo corre le regioni del cielo, eternamente in rivoluzione intorno al bene immutabile, come satelliti intorno

al sole; e l'imagine fu colta dall'arte bizantina, che rappresentò ai piedi dell' Eterno i Troni in forma di ruote alate e tutte sparse d'occhi. Gli occhi che coprono le ruote dei Troni e le sei ali dei Cherubi sono una reminiscenza delle rappresentazioni persiane di Mitra dai diecimila occhi; il leone e l'aquila sono pure nella religione dell' Iran forme allegoriche d'esseri superiori. Oltre quelle forme tanto lontane dalla realtà, il pseudo Dionigi ne indicò altre ricavate dalla realtà stessa; e dette all'angiolo la figura umana, perchè l'uomo può elevare in alto gli sguardi; il paludamento sacerdotale, perchè inizia alla contemplazione di celesti misteri; una cintura, per indicare gli eterni suoi vincoli; lo scettro, per segno di regale autorità, e lance e scuri per segno di potenza, e strumenti della geometria e delle arti, simboli del sapere.

L'arte fece suo pro della raccolta simbolica del pseudo Dionigi, ne trasse varietà e ricchezza nelle rappresentazioni degli angeli; ma nell'Occidente non si accolsero le elaborate formule de' Bizantini, e si conservò di preferenza il tipo, tramandato dalle antiche tradizioni, dei classici Genî, con la stefane sul capo, col gesto oratorio. Nell'arte italiana del Trecento divengono femminei, prendono aspetto meno severo, men grave; sollevano i padiglioni della Divinità, tengono come chierici i candelabri. Gl'intermediarî tra la terra e il cielo acquistano familiarità con gli uomini, ed infondon loro la gaia fanciullezza e l'incosciente serenità. Tutte le distinzioni sottili, le elaborate personificazioni de' Bizantini si perdono in quelle nature vivaci che cantano laudi, che volano lievi verso l'alto; la rigidezza sacerdotale sparisce nelle rose di puerizia de' volti; i pallii e i manti solenni divengono vesti ondeggianti; le ruote alate si cambiano in nubi trafitte da raggi di sole. Luce di bellezza e di grazia inonda gli angioli nel Trecento, lievi come piume, candidi nei volti, gentili negli atti. Le fiammelle s'accendon loro sulla testa, spiccano sui nimbi d'oro; le vesti, i manti s'or-

nano di raggi, di monogrammi, di piccoli soli; le stole ondeggiano ai venti; e le ali dorate, occhiute di pavone si stendono ampie o si appuntano al cielo, dietro ai celesti che trascorrono sulle nubi e suonano delicatamente, assorti in Dio.

L'arte italiana mantenne però in generale la distribuzione degli esseri angelici in tre ordini o cori, senza distinguere in particolare l'un coro dall'altro. Appaiono quasi sempre con le lunghe vesti, le chiome fluenti, senza l'antico eroico aspetto, con l'abito della gentilezza e dell'amore: graziosi fanciulli, più che ambasciatori celesti o ufficiali di Dio; creature delicate che tra canti e suoni godono la vita innocente.

Giovanni di Balduccio si provò nell'arca di San Pietro Martire a dare una personalità ai rappresentanti diversi dei cori angelici, e s'aiutò con simboli che trasse da Gregorio Magno, non riuscendo senza di essi all'ardua distinzione. Figurò l'*Angelo* (fig. 441) in un giovinetto con stefane sulla fronte, e con un simulacro della Divinità nelle mani; il *Cherubo* (fig. 442) in un altro giovinetto, pure con stefane sulla fronte, con libri e un rotulo spiegato; il *Trono* (fig. 443) in altro giovinetto che addita Dio benedicente entro una mandorla; la *Dominazione* in atto di tenere un globo, l'*Arcangelo* come Gabriele in atto di dire ave; il *Principato*, col modello d'una città nelle mani; la *Potestà*, con un demone incatenato. Così Giovanni di Balduccio s'ingegnò a figurare i diversi rappresentanti degli ordini angelici, e a comporre allegorie nobili e belle con gli stessi metodi usati nel disegnare le Virtù reggenti l'arca del Santo. Ma mentre per queste lo scultore era aiutato dalla tradizione a determinar varietà di caratteri, si trovò per quelli a vuoto d'esempî, e ne uscì con lo scolpire angioli fratelli, graziosi negli atti, ognuno munito di simboli differenti.

Nelle facce trapezoidali del coperchio, dietro la corona degli Angeli, altri bassorilievi formano predella al tabernacolo triforo. Si vedono due figure di militi seduti, con le mani giunte in atto di preghiera; un Re e una Regina ginocchioni,

ne' quali si vollero riconoscere i Sovrani di Cipro; un vescovo, forse Giovanni Visconti committente dell'opera, e un chierico implorante, e frati e laici che pregano il Santo. Questi si vede,

Fig. 441 — Milano, Sant'Eustorgio. Arca di San Pietro Martire.
Statua rappresentante la gerarchia degli Angioli - (Fotografia Alinari).

nella parte posteriore del coperchio, incoronato dagli angeli e benedicente il popolo di Milano, rappresentato all'intorno da principi e vescovi, dal clero e dalla milizia, da frati e laici.

Sul piano rettangolare della piramide tronca s'innalza il tabernacolo con la Vergine e il Bambino, i Santi Domenico e Pietro Martire. Sulla cuspide maggiore s'aderge il Reden-

Fig. 442 — Milano, Sant'Eustorgio. Arca di San Pietro Martire. Statua rappresentante la gerarchia dei Cherubini - (Fotografia Alinari).

tore; sulle minori, due Serafini, uno adorante, l'altro con una torcia. Lo scultore riparò alla mancanza d'uno de' rappresentanti de' cori angelici sulla cimasa dell'arca, e collocò il

Serafino in alto presso la Divinità, scrivendo sul plinto della statuetta, quasi a dimostrare di non aver dimenticato il numero designato dei cori o delle gerarchie: SERAFIM.

Fig. 443 — Milano, Sant'Eustorgio. Arca di San Pietro Martire. Statua rappresentante la gerarchia dei Troni - (Fotografia Alinari).

Il monumento, di marmo di Carrara, dove « l'arte del Busti è anticipata di quasi due secoli »,[1] fu compiuto nel 1339,

[1] Mongeri, *L'arte in Milano*. Milano, 1872, pag. 66.

anno in cui cessò di vivere Azzone Visconti, che secondo taluni aveva chiamato a sè Giovanni di Balduccio per la decorazione del suo palazzo. Che lo scultore risiedesse da parecchio tempo a Milano quando cominciò l'opera per mettere in onore la salma del martire domenicano, può credersi osservando come nell'arca medesima lavorassero con lui alcuni maestri di Campione, per i quali l'arca di San Pietro Martire rimase tipica. Tra le aggraziate imagini di Giovanni di Balduccio ve ne sono altre proprie di scalpellini suoi aiuti, specialmente quelle de' bassorilievi affollati. Se si eccettua quello più ordinato e chiaro che rappresenta il miracolo della guarigione del fanciullo muto, tutti gli altri si vedranno di mani inferiori, di una tra le altre che fa le teste ossute e corpi grassi nelle vesti insaccate. Anche negli angioli sulla cimasa dell'arca si distinguono per purezza e candore quelli della faccia anteriore, da quelli della posteriore che sembrano invecchiati.

* * *

Giovanni di Balduccio, compiuta la grand'opera nel 1339, dovette recarsi a Cremona per eseguire le grandi statue (fig. 444 a 446) che sono sul protiro della cattedrale, le sue maggiori sculture. Ancora nella Madonna col Bambino potrebbe vedersi qualche resto degl' influssi di Giovanni Pisano; ma nel vecchio decrepito *Sant' Omobono* che sta a destra della Vergine, egli raggiunse la potenza d'un quattrocentista, nel forte e profondo naturalismo. Giovanni di Balduccio con quelle tre grandi statue si eleva alla pari dei maggiori artefici del suo secolo. Nè, quantunque niuno gliele abbia ascritte sin qui, può dubitarsi che a lui appartengano, stando alla stregua dei particolari, delle lunghe pieghe coniche, dei manti sottilmente arrotolati, dello spezzarsi delle vesti cadenti, negli ultimi brevi tratti gonfie e trasversali nel piano. È probabile che quelle statue sieno state eseguite nel 1341, quando, sca-

Fig. 444 — Cremona, Duomo.
Statue sul protiro. La Madonna col Bambino.

duto l'interdetto e riapertasi la cattedrale, fu ne' Cremonesi un fervor nuovo d'opere ad abbellimento di essa.

A Milano si ritrova ancora Gio. di Balduccio intento

Fig. 445 — Cremona, Duomo
Statua sul protiro.

alla decorazione della porta di Santa Maria di Brera,[1] che recava la seguente epigrafe:

[1] Cfr. Beltrami, op. cit., pag. 270, n. 1; Michele Caffi, op. cit., pag. 156 e seg.; Giulini, op. cit., pag. 428; Cassina, *Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milano, 1844; Da Morrona, op. cit., II, pag. 305.

« MCCCXXXXVII. TEMPORE PRELATIONIS FRATRIS GULLIELMI DE CORBETTA PRELATI HUIUS DOMUS MAGISTER JOHANNES BALDUCCI DE PISIS HEDIFICAVIT HANC PORTAM » B. †

La chiesa costruita nel 1228, con la facciata da Giovanni di

Fig. 440 — Cremona, Duomo.
Statua sul protiro. Sant'Omobono

Balduccio compiuta più d'un secolo dopo, venne distrutta al tempo del Regno Italico. Restarono alcuni frammenti della porta, le due statue dell'*Annunciazione*, il rosone e

pezzi decorativi a Brera; altri furono fatti raccogliere e trasportare nella villa di Monza, donde, per dono di Re Umberto, si riunirono alle altre membra disciolte della facciata della chiesa nel Museo archeologico di Milano.[1] Ivi si vedono: una serie di capitelli (n. 3502, 3503, 1513, 1514), dove sono teste ridenti tra rose e grandi foglie; le due figure dell'Arcangelo e dell'Annunciata, meno elette di quel che soglia figurarle lo scultore; frammenti di archi, di una base ottagona, ecc.

Dopo il 1347 abbiamo notizia dello scultore solo per la sua elezione a capomaestro dell'opera del Duomo di Pisa, nel 1349, senza che egli rispondesse all'appello degli Anziani. Ma il suo nome non appare più se non in ipotetiche e assai discutibili attribuzioni. Certo è che il maestro esercitò un influsso grandissimo sugli scultori di Lombardia, ch'egli fu il vero promotore dello stil nuovo nell'arte plastica dell'Italia settentrionale.

* * *

A Giovanni di Balduccio è attribuito il monumento di Azzone Visconti, morto, come abbiam detto, nell'anno in cui fu compiuta l'arca di San Pietro Martire. Oggi si vede frammentario nel palazzo Trivulzio a Milano, e possiamo ricostruirlo mercè un'incisione del Giulini.[2] Era in una forma più sviluppata dell'arca di Guarnerio di Castruccio, ma tutta simile. Giovanni di Balduccio vi ebbe parte probabilmente, ma maggior l'ebbero i Campionesi, suoi aiuti nell'arca di Sant'Eustorgio.

Si attribuisce allo stesso scultore una tavola marmorea a bassorilievi, sull'altare della cappella dei Magi, in Sant'Eustorgio, eseguita nel 1347 (fig. 447). A destra, i Re Magi si

---

[1] *Bollettino della Consulta del Museo archeologico in Milano*, anno 1892, serie II, anno V, pag. 37 e seg.

[2] *Continuazione delle Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi*. Milano, cont. Lib. LXV, pag. 381; MEYER, op. cit., pag. 25 e seg.

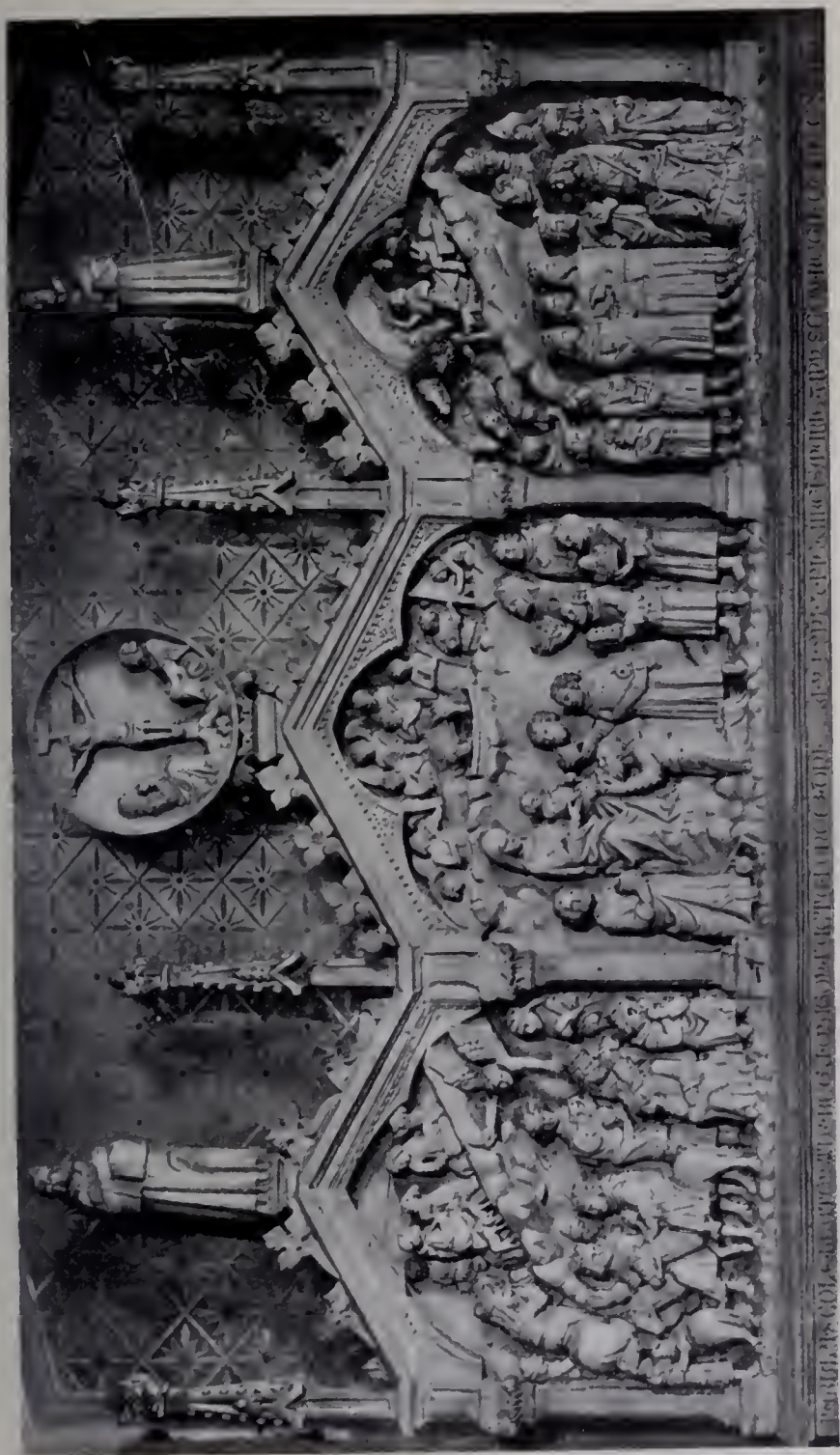



Fig. 447 — Milano, Sant'Eustorgio. Cappella de' Magi, altare.
(Fotografia Alinari).

presentano a Erode; nel mezzo s' inchinano al divin Bambino; a sinistra sono invitati nel sogno da un angiolo a non tornare da Erode. Qui è la divisione della leggenda sacra in tante scene, come già vedemmo principiata nell'età romanica. Scendono i Re Magi traverso i monti, tra i dirupi, seguiti da cortigiani, da cavalli e muli, e arrivano innanzi al sire orientale, a Erode assistito da lanzi. Giungono davanti alla maestà del Bambino, che non ha diadema, nè trono, nè coorte, avvolto da povertà, mentre le scogliere de' monti par che s'abbassino per raccoglierne la culla; gli animali, il bue e l'asino lo scaldano; e nove angioli l'adorano, con suoni e canti lo festeggiano. A sinistra, un angiolo scende con grande impeto tra le scogliere e invita i Re Magi alla partenza. Obbedienti all'ordine, essi sono montati già sui cavalli, e s' inoltrano, preceduti dai servi su camelli, per le erte vie dei monti. Ora notisi che in questi bassorilievi si ha un degradar dei piani e delle grandezze, come non si vede ne' rilievi dell'arca di San Pietro Martire. Nonostante tal progresso, il metodo, la tecnica delle figure rimasero uguali; ma vanno mutando i tipi per il venir meno dell'eleganza e della nobiltà pisana. Coll'approssimarsi delle figure alla vita, esse perdono sempre più del fondamento classico dato loro da Nicola d'Apulia, e s'avvicinano alle nordiche rappresentazioni, agl' intagli in legno de' maestri del Settentrione. Per questo crediamo che la tavola marmorea debba ascriversi a un discepolo di Giovanni di Balduccio, anzi a uno degli aiuti suoi nell'arca di San Pietro Martire.

In Sant' Eustorgio si hanno altri esempî della diffusione dell'arte del maestro,[1] nel monumento di Stefano I Visconti († 1337) e di Valentina Doria sua moglie († 1359), col sarcofago retto da binate colonne a spira, e il baldacchino sostenuto ugualmente da due coppie di colonne tortili (fig. 448). Sul sarcofago non si apre più la cella mortuaria, dove si vedeva riposare il defunto; ma su una base formata da gradi e da

[1] Caffi, *Della chiesa di Sant'Eustorgio in Milano*. Milano, 1841, Mongeri, *L'arte in Milano*. Milano, 1872, pag. 53 e seg.

Fig. 448 — Milano, Sant'Eustorgio. Monumento a Stefano I Visconti.
(Fotografia Alinari).

un tronco di piramide s' innalza una Madonna col Bambino, e la base è fiancheggiata da leoni recanti angioli sul dorso. Si va designando così il tipo dell'arca commemorativa de' signori del Settentrione d' Italia, che nel monumento di Cansignorio trovò la sua forma completa.[1] È opera di uno dei migliori seguaci di Giovanni di Balduccio, che più si approssima a lui, sì negli angioli, sì nel bassorilievo della fronte del sarcofago (fig. 449), dove Stefano I Visconti e Valentina sua moglie sono condotti dai Santi patroni presso la Vergine col Bambino.

Nel sepolcro di Uberto III Visconti, in Sant' Eustorgio, può vedersi un altro seguace di Giovanni di Balduccio, che, nel rappresentar la Vergine incoronata e l'angiolo che introduce nel cielo il principe e suo figlio Giovanni (fig. 450), mostrò ricordare gli esemplari pisani, e non altrettanto nelle figure dei cori angelici e dei santi patroni, anche di quelli che a destra accompagnano le mogli di Uberto III e del figlio Giovanni nella beatitudine.

Degli influssi di Giovanni di Balduccio rimasti nella chiesa che s' adorna dell'arca del Santo martire domenicano, si hanno ancora esempî e nel sarcofago (fig. 451) di fronte all'altare dei Magi, e nelle parti più antiche dell'altar maggiore (fig. 452), dono di Gian Galeazzo Visconti alla chiesa, opera di un tardo seguace del maestro pisano, dalle forme lunghe e angolose, ma più complesse e più progredite nel bassorilievo. Infine si giunge al principio del secolo XV, e vedesi ancora nell'arca di Gaspare Visconti, figlio d' Uberto (fig. 453), l'imitazione di motivi architettonici della tomba di Matteo I, detto il Magno, e il ripetersi in modo più meschino e più rude e più settentrionale delle forme scultorie del caposcuola pisano.

Un'altra chiesa milanese ricca di monumenti che richiamano lui è quella di San Marco.

---

[1] Meyer, op. cit.

Fig. 449 — Milano, Sant'Eustorgio. Particolare del monumento suddetto.
(Fotografia Alinari).

Fig. 450 — Milano, Sant'Eustorgio. Sepolcro di Uberto III Visconti.
(Fotografia Alinari).

Fig. 451 — Milano, Sant'Eustorgio. Sarcofago nella crociera a destra.
(Fotografia Alinari).

Fig. 452 — Milano, Sant'Eustorgio. Altare maggiore. Particolari di alcuni bassorilievi. (Fotografia Alinari).

Fig. 453 — Milano, Sant'Eustorgio. Monumento di Gaspare Visconti.
(Fotografia Alinari).

Nella chiesa di San Marco, in Milano, altri monumenti mostrano derivazione dall'arte di Giovanni di Balduccio, sopra tutti il davanzale dell'arca di Salvarino Aliprandi († 1344), fratello di Martino, oratore di Azzo Visconti presso il papa Giovanni XXII, sepolto pure nella chiesa stessa. La lastra marmorea (fig. 454) è divisa in due zone: nella superiore vedonsi due divoti, padre e figlio, presentati alla Vergine; nello scompartimento laterale a destra, la *Pietà*, e nel mediano l'*Incoronazione della Vergine*, sotto l'arco formato dalle teste dei nove rappresentanti dei cori angelici; nell'inferior zona, il Redentore in trono benedice Salvarino condottogli da San Marco, da un angelo e dalla Vergine; e di contro a questa scena, *San Giovanni Battista* indica l'albero del bene e del male, che fornì il legno per la croce del Golgotà. Ai lati della lastra sono due angioli portacandelabro (fig. 455 e 456), più d'ogni altra parte del monumento vicini a Giovanni di Balduccio, ma meno curvi, meno arcuati nella forma. Gli esemplari eseguiti con maggior cura dal maestro producevano migliori le imitazioni.

Altro monumento in San Marco è quello di Lanfranco Settala († 1260), fondatore della chiesa stessa e dell'annessovi monastero. Nel basamento della cassa sta l'agostiniano in cattedra con cinque discepoli per lato, tutti in ascolto della sua parola. Sopra l'alta base, il maestro medesimo disteso sulla coltre funerale, angioli che tengono stirate le cortine dell'arca e altri angioli con le braccia conserte.

Il Giulini, il Calvi, il Perkins[1] attribuiscono questo monumento a Giovanni di Balduccio; il Mongeri[2] a « alcuno de' suoi aiuti nel monumento di San Pietro Martire » e « probabilmente » a Bonino da Campione; infine il Meyer[3] vi trova corrispondenze col monumento di Cino de' Sinibaldi

---

[1] GIULINI, op. cit. pag. 203, sotto la data 1264. — CALVI, op. cit., pag. 22. — PERKINS, op. cit., I, pag. 106.

[2] MONGERI, op. cit., pag. 92.

[3] MEYER, op. cit., pag. 29 e seg.

Fig. 454. — Milano, San Marco. Davanzale dell'arca di Salvarino Aliprandi.

a Pistoia, e quindi un indirizzo artistico parallelo al senese, e tutto proprio di Giovanni di Balduccio. Noi non vediamo le affinità, bensì un maestro inferiore a quello che ha eseguito

Fig. 455 e 456 — Milano, San Marco. Angioli portacandelabro nell'arca di Salvarino Aliprandi

la sepoltura di Salvarino Aliprandi, pure della stessa congregazione campionese, ma più materiale e più indurato di forme. Dal tipo degli angioli, sembra doversi riconoscere qui il maestro stesso che fece il sepolcro di Martino Aliprandi

in San Marco; e invero gli angioli portacandelabro in questo sepolcro (fig. 457 e 458), con le tuniche scanalate e pesanti,

Fig. 457 e 458 — Milano, San Marco. Angioli portacandelabro nel monumento di Martino Aliprandi.

possono bene fare riscontro agli altri che stanno sulla sepoltura del Settala.

Oltre il maestro dell'urna di Salvarino Aliprandi, e quello di Lanfranco Settala e di Martino Aliprandi, un terzo si

può riconoscere in quello di Giacomo Bossi († 1355), conte e cavaliere dell'Impero sotto Carlo IV, figurato nel davanzale dell'arca, come protetto da' suoi santi patroni, Ambrogio e Giovanni Battista, ai piedi della Madonna e del Bambino Gesù, in atto di offrire divotamente una cappella (fig. 459). Un altro presunto resto di questo sarcofago si vede presso la famiglia Frova nel palazzo Borromeo (fig. 460).[1]

Questi monumenti in San Marco non sono le sole testimonianze degli influssi di Giovanni di Balduccio sull'arte lombarda, chè nella facciata stessa della chiesa vi sono di un seguace del maestro pisano tre figure: due di santi vescovi e una di *San Giovanni Battista*; di un altro seguace è la trabeazione figurata della porta. E quegli influssi durarono gran tempo, tanto da osservare non senza meraviglia in San Marco stesso l'arca dei Birago con gli angioli (fig. 461 e 462), che ritraggono delle tipiche forme indicate, con la scritta: X̃POFORVS DE LVVONIBVS FECIT ANNO DOMINI MCCCCLV!

Ma dell'estensione presa dall'arte derivata dall'importazione pisana si hanno molte e numerose prove nel Museo archeologico di Milano. Delle Madonne che adornavano le porte ve ne sono due concepite in un modo stesso, quella della Porta Orientale (fig. 463) e l'altra della Porta Romana (fig. 464), entrambe ricavate da un esemplare di Giovanni di Balduccio, al quale però non attribuiremo col Mongeri la terza Madonna del bassorilievo nel timpano centrale tra gli archivolti di Porta Nuova, composta pure in modo simile e secondo la forma che la Madonna, il Bambino e i Santi ricevettero nel tabernacolo dell'arca in Sant'Eustorgio.

Di sarcofagi il Museo archeologico offre quello di Giovanni di Fagnano († 1376), proveniente dall'antico oratorio di San Matteo alla Banchetta (fig. 465), già in via Santa Maria Fulcorina, trasformato nel XVIII secolo in oratorio

---

[1] Cfr. *Politecnico*, vol. IV, fasc. IV, febbraio 1902.

Fig. 159 — Milano, San Marco. Davanzale dell'arca di Giacomo Bossi.

Fig. 460 — Milano, Palazzo Borromeo, presso la famiglia Frova.
Frammento del sarcofago di Giovanni Bossi (?)

Fig. 461 e 462 — Milano, San Marco. Angioli sull'arca dei Birago.

Fig. 463 — Milano. Museo archeologico. Madonna col Bambino e Santi, già sulla Porta Orientale.

privato.[1] È l'opera d'un Campionese, affine a Bonino da Campione.

Frammenti di sarcofagi se ne vedono altri parecchi (fig. 466-469), e tra essi il più vicino all'arte pisana è il

Fig. 464 — Milano, Museo archeologico. Madonna col Bambino e Santo, già sulla Porta Romana.

Cristo sul sarcofago, anche più prossimo a Giovanni Pisano che non a Giovanni di Balduccio. Nè questi nel Museo archeologico di Milano sono i soli resti dell'attività de' Campionesi: vi è un'*Incoronazione*, e vi sono una chiave d'arco di porta,

[1] Carotti, nel *Bollettino della Consulta del Museo archeologico in Milano* (1894). Milano, Rivara, 1895, pag. 15.

Fig. 465 — Milano, Museo archeologico. Sarcofago di Giovanni di Fagnano.

Fig. 466 — Milano, Museo archeologico. Frammento del davanzale d'un'arca.

Fig. 467 — Milano, Museo archeologico. Frammento del davanzale d'un'arca.

un Apostolo (dal corso San Celso, n. 28), una testa d'angiolo, l'*Annunciazione* proveniente dal Duomo di Milano, bassorilievi, ecc.[1]

Sopra tutti i monumenti conservati al Museo archeologico milanese, vanno designate la sepoltura della famiglia

Fig. 468 — Milano, Museo archeologico. Frammento del davanzale d'un'arca.

Rusconi (fig. 470), già nella chiesa di San Francesco di Como, e l'altra di Barnabò Visconti, già in San Giovanni in Conca a Milano. Notevole la prima per i caratteri architettonici senesi, che abbiamo veduto nei monumenti sepolcrali di Giovanni di Balduccio, scolpita da un Campionese

[1] Cfr. Carotti, nel *Bollettino* citato (a. 1893). Milano, 1894, pag. 10 e seg.

Fig. 469 — Milano, Museo archeologico, Frammento di un monumento sepolcrale.

dalle figure lunghe con le fronti appuntate, gli occhi stretti, le pieghe larghe e schiacciate. Singolare la seconda (fig. 471) per i suoi rapporti col monumento di Cansignorio a Ve-

Fig. 470 — Milano, Museo archeologico. Sepoltura della famiglia Rusconi, proveniente da Como.

rona, e parimente eseguita, secondo il Perkins e il Mongeri, da Bonino da Campione, il quale invece, a giudizio del Meyer, ne fornì soltanto il disegno ed eseguì la statua mag-

Fig. 471 — Milano. Museo archeologico. Monumento di Barnabò Visconti.
(Fotografia Alinari)

giore. Però non comprendiamo come il Meyer nell'opera non veda nulla delle forme pisane: vi si nota pure ad evidenza la debole imitazione di quelle di Giovanni di Balduccio, anzi il rivivere delle vecchie e rudi forme romaniche sulle eleganze toscane: la traccia pisana resta, ma sgretolata e guasta, grossa e volgare.

Sostenuto da dodici colonne di varia forma sta il sarcofago figurato nelle sue facce. In una, la *Incoronazione* tra Sant'Ambrogio e un altro santo vescovo; nella seconda, opposta e minore, i Santi Gregorio, Girolamo e i quattro Evangelisti; nella terza, Cristo sul sarcofago tra Maria e Giovanni e i Santi Barnaba, Bernardo, Giovanni Evangelista, Damiano, Gottardo e Cosma; nella quarta, opposta e maggiore, in mezzo il Crocefisso, a cui San Giorgio presenta Barnabò Visconti, di qua e di là i Santi e le Sante assistenti, Cristoforo, Caterina, Maddalena, Giovanni, Eugenio, Antonio e Giobbe. Su questo sarcofago, ornato da una merlatura gigliata nella cornice superiore, s'innalzano la statua di Barnabò come una maschera con l'appuntato barbazzale, in arcione sul cavallo ritto sulle quattro gambe che paiono puntelli, e due figurine muliebri, rigide cariatidi che personificano le virtù del sovrano: la giustizia e la fortezza. Il monumento era tutto dorato, a gigli e intrecciature nelle colonne, a fioroni ne' fondi degli scompartimenti del sarcofago, a lettere cufiche ne' leggii dei Santi, nelle vesti, ecc.

Anche l'arca della consorte di Barnabò, Regina della Scala († 1384), ricorda l'indirizzo artistico di Bonino di Campione, che lavorò per il fratello di lei, Cansignorio signor di Verona; e ricordano in generale l'influsso del maestro toscano le statue della loggia degli Osii, più antiche di quanto credette il Mongeri. [1]

Il maggior monumento, tra i tanti che derivarono da Giovanni di Balduccio, è l'arca di Sant'Agostino nella chiesa

---

[1] Cfr. a questo proposito G. Carotti, *Il restauro della loggia degli Osii in Milano* (*L'Arte*, anno VII, nuova serie, fasc. III-V, 1904).

di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia.[1] Le reliquie del Santo, raccolte pietosamente dal re Liutprando e sepolte sotto l'altare dedicatogli, furono rimesse in onore, riposte nell'arca che un patrizio pavese, Bonifazio Bottigella, priore del convento degli eremitani di Sant'Agostino, le corporazioni e i collegi pavesi vollero costruita e adorna. Cominciata circa il 1350, era probabilmente compiuta verso il 1380; attribuita dal Vasari ad Agostino e Agnolo senesi, dal Cicognara a Pier Paolo e Jacobello delle Masegne, dal Sacchi a Bonino da Campione, dal Perkins a quest'ultimo e al suo conterraneo Matteo, dal Calvi a Matteo da Campione, dallo Schnaase[2] a un maestro toscano, dal Meyer ad un artista campionese e ad un altro da lui indipendente, dal Majocchi a Giovanni di Balduccio medesimo.[3]

Nell'ideare il mausoleo di Pavia, gli scultori si attennero all'arca di San Pietro Martire di Giovanni di Balduccio da Pisa. Si vedono difatti ai piedi dell'arca le figure delle *Virtù*, come in Sant'Eustorgio, ma con molta minor grazia e delicatezza. L'autore o, per meglio dire, gli autori dell'arca imitarono industriosamente l'opera milanese, assieparono le figure come si vedono assiepate in questa ne'compartimenti a rilievo,

[1] Cfr. Defendente Sacchi, *L'arca di Sant'Agostino*. Pavia. 1832. — P. Tatini, *La basilica di San Pietro in Ciel d'Oro di Pavia* (*Arch. storico lombardo*, Milano. 1878). – Riboldi, *I tre venerabili sepolcri di San Siro. Sant'Agostino e San Severino Boezio*. Pavia. Fusi, 1885, — Meyer, op. cit. — P. Rodolfo Majocchi. *L'arca di Sant'Agostino in San Pietro in Ciel d'Oro*. Pavia, 1900. — Id., *L'autore dell'arca di Sant'Agostino in San Pietro in Ciel d'Oro*. Pavia. 1901.

[2] Schnaase, *Geschichte der bild. Künste*. II Aufl. Düsseldorf, 1876, VII, p. 471.

[3] Il P. Majocchi crede che l'arca sia di Giovanni di Balduccio, perchè fu cominciata nel 1350. Non tenne conto sufficiente del silenzio in cui restò la chiamata di Giovanni a Pisa, dove era stato eletto dagli Anziani capomaestro del Duomo di quella città. Che cosa significa quel silenzio? Giovanni di Balduccio era forse morto? Continua il P. Majocchi nelle sue induzioni, e suppone che la data 1362. incisa sull'arca, determini l'anno in cui i lavori furono troncati, probabilmente per la morte dell'autore. Perchè non credere piuttosto che quella data, come la forma della scrittura farebbe credere, sia stata posta a ricordo dell'anno presunto della erezione del monumento? Infine il P. Majocchi, notate le simiglianze tra l'arca di Sant'Agostino e quella di San Pietro Martire, conchiude che il mausoleo agostiniano sia proprio di Balduccio, quasi che i Campionesi non guardassero all'esemplare del maestro pisano come a modello.

facendo quelle del primo piano minori delle altre sul fondo; nei movimenti furono più rigidi, nelle pieghe delle vesti, a perpendicolo e scanalature, più schematici, in tutto meno forti e men sottili. Ripeterono pedestremente insomma i simboli dell'arca di San Pietro Martire, rifecero similmente in alto tra i timpani i nove rappresentanti de' cori angelici, furono ligi al modello, ma men sicuri nello scolpire di tutto tondo, e lisciando, pomiciando, lustrando tolsero piani al naturale, caddero in convenzioni e perdettero carattere e significato.

L'arca, di pianta rettangolare, è a tre piani, formati dal basamento, dal tempietto per la salma, dalla cimasa (fig. 472-474). Il basamento è spartito in riquadri (fig. 475), dove sono figurati a coppie Apostoli e Santi, da pilastrini sui quali si addossano le *Virtù* cardinali e teologali, la *Teologia* loro regina, e le compagne, diremo così, conventuali, che nel Trecento si aggiunsero alla schiera, quali la *Mansuetudine* e la *Povertà*, la *Castità* e l'*Ubbidienza*. Sulla cornice del basamento è la data (ANNO MCCCLXII)[1] supposta dell'inizio dell'arca, forse iscrittavi più tardi. Su questo zoccolo giace distesa la statua del Santo Dottore, entro un tempietto sostenuto da pilastri quadrati, quattro per ogni faccia maggiore, sui quali si volgono ornatissime arcate: la figura di Sant'Agostino in pontificali paludamenti è attorniata da angioli che sollevano la coltre mortuaria (fig. 476), la quale si disegna tra essi in curve come di festoni; sopra ogni lato del pilastro quadrato s'appoggiano Santi a tutto tondo (fig. 477-479); e sui capitelli d'ogni pilastro si assidono altri Santi. La volta del tempietto è ornata, nel mezzo, dalla figura dell'Eterno, e, negli spazî tra i costoloni, da Arcangeli, Profeti e Santi (fig. 480-483). La cimasa ha una gran fascia

[1] Il P. MAJOCCHI fondandosi sulla notizia da P. ANTONIO DA TORTONA desunta dai registri del convento di San Pietro in Ciel d'Oro, ritiene che l'arca fosse iniziata nel 1350. Ecco le parole del P. Antonio: « sempre facevano (gli agostiniani di San Pietro) del mangiare alli lavoratori per tutto quel tempo, come appare al giornale incominciando nel 1350 a fol. 10 dove ancora sono molte spese in essa arca ».

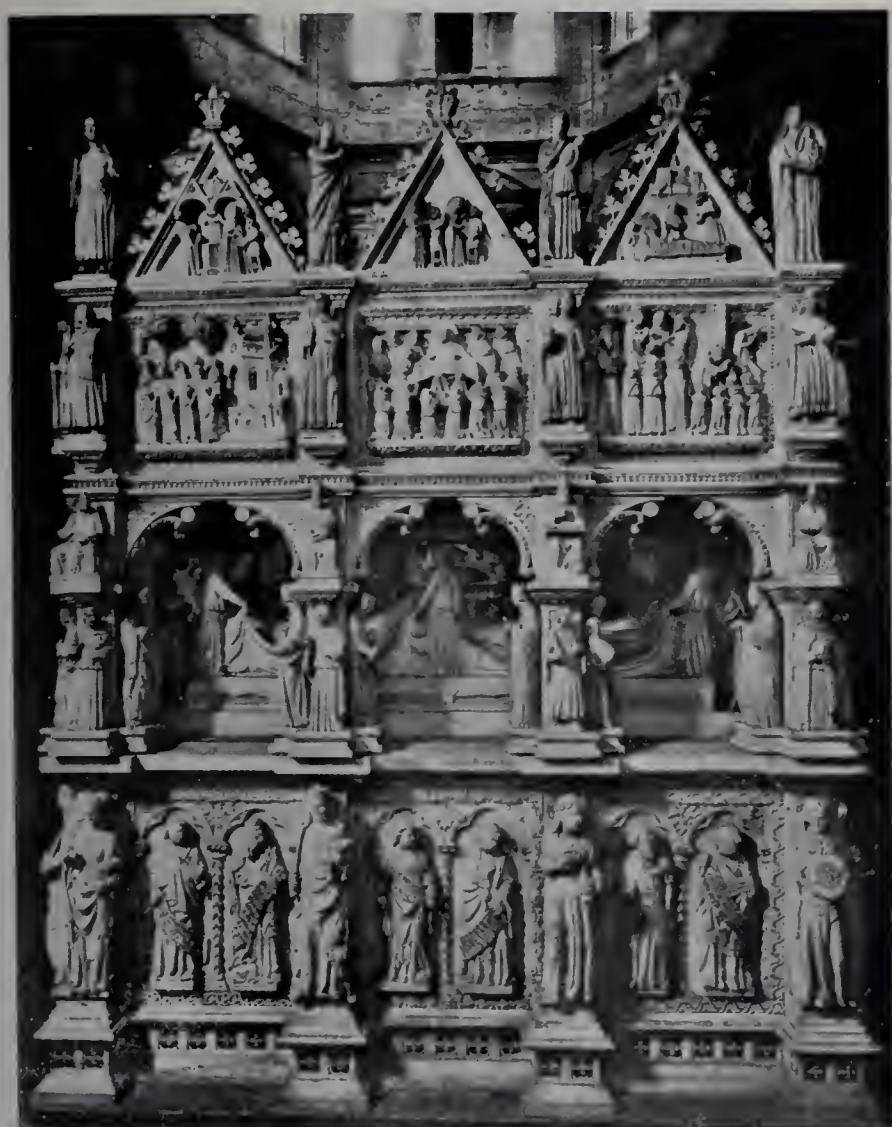



Fig. 472 — Pavia, San Pietro in Ciel d'Oro.
Prospetto posteriore dell'arca di Sant'Agostino - (Fotografia Alinari).

Fig. 473 — Pavia, San Pietro in Ciel d'Oro.
(Prospetto laterale a sinistra dell'arca di Sant'Agostino - (Fotografia Alinari).

Fig. 474 — Pavia, San Pietro in Ciel d'Oro.
Prospetto laterale a destra dell'arca di Sant'Agostino - (Fotografia Alinari).

Fig. 175 — Pavia. San Pietro in Ciel d'Oro. Particolare del basamento dell'arca suddetta.
(Dal Majocchi).

Fig. 476 — Pavia, San Pietro in Ciel d'Oro. Particolare del tempietto di Sant'Agostino (Dal Majocchi).

Fig. 477 — Pavia,
San Pietro in Ciel d'Oro. Statua del tempietto suddetto.
(Dal Majocchi).

Fig. 478 e 479 — Pavia, San Pietro in Ciel d'Oro. Statue nel tempietto suddetto.
(Dal Majocchi).

o fregio diviso da pilastrini in tanti campi figurati con altre statuette di Beati nel davanti: in quei campi si vedono le istorie di Sant'Agostino, quando ascolta la predica d'Ambrogio vescovo, o s'inginocchia ai piedi di S. Simpli-

Fig. 480 e 481 — Pavia, San Pietro in Ciel d'Oro.
Particolari della decorazione nella vòlta del tempietto suddetto - (Dal Magocchi

ciano, o sogna nel proprio giardino della sua celeste vocazione, o indossa la veste del neofita impostagli da Sant'Ambrogio. Nell'altra faccia maggiore sono espressi i funeri di Santa Monica, l'istituzione dell'Ordine agostiniano, i grandi

effetti dell'opera sacerdotale d'Agostino. Nelle facce minori, a sinistra, la *Predicazione del Santo*; e a destra, il *Trasporto* delle sue reliquie dalla Sardegna a Pavia (fig. 484-485).

Nei timpani triangolari del fastigio dell'arca continua il

Fig. 482 e 483 — Pavia, San Pietro in Ciel d'Oro.
Particolari della decorazione nella vòlta del tempietto suddetto - (Dal Majocchi).

racconto dei fatti della vita di Sant'Agostino: libera un prigioniero; l'accompagna alla sua casa; libera un'ossessa; converte un eretico; discute e persuade un altro eretico dai piedi artigliati; muore; guarisce molti storpi; il pelle-

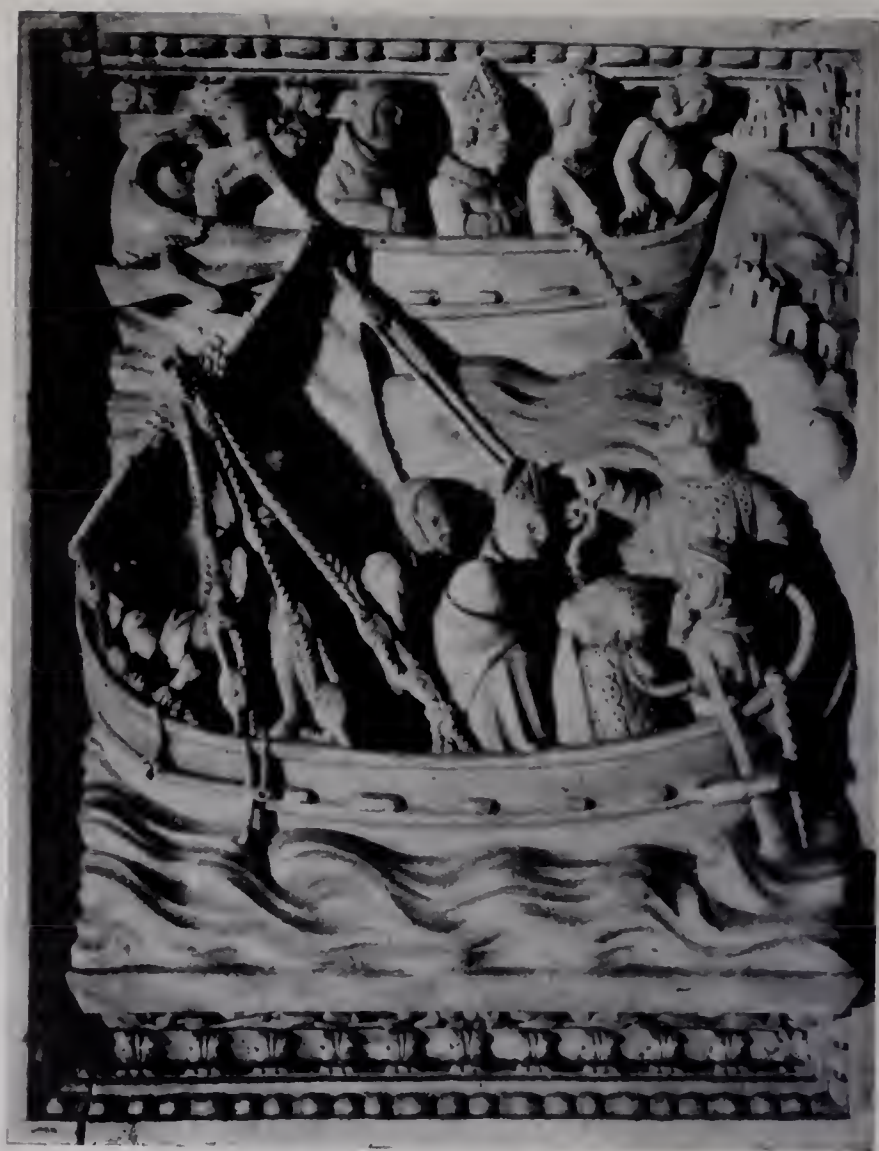



Fig. 484 — Pavia, San Pietro in Ciel d'Oro.
Bassorilievo della cimasa: il ritorno e l'approdo della nave di Liutprando.
(Dal Majocchi).

grinaggio alla sua tomba; guarisce la gamba del cavalier d'Ippona; la visita di un Papa alla tomba di Sant'Agostino a San Pietro in Ciel d'Oro. Tra timpano e timpano otto statuette rappresentano i cori angelici, secondo il disegno

Fig. 485 — Pavia, San Pietro in Ciel d'Oro.
Bassorilievo della cimasa: la traslazione delle reliquie di Sant'Agostino.
(Dal Majocchi).

del pseudo Dionigi Areopagita. Manca qui pure, come a Sant'Eustorgio, la gerarchia de' Serafini, perchè qui pure è rappresentata intorno all'Eterno Padre.

Giustamente il Meyer associò l'arca di Sant'Agostino all'arte del sepolcro di Martino Aliprandi in San Marco,

Nell'anno in cui Giovanni di Balduccio compiva l'arca di San Pietro Martire, moriva quel celebre maestro e oratore milanese. Il suo sepolcro, che dovette essere eseguito in un tempo prossimo alla morte, ci attesta quindi che una nuova personalità artistica erasi svolta durante il lavoro di quell'arca, anzi la stessa che lasciò principalmente la sua impronta nell'arca di Sant'Agostino. Aggiungasi che il maestro, il quale nel 1347 scolpì l'ancona d'altare in Sant'Eustorgio con l'*Adorazione de' Magi,* fu, secondo il Meyer, una medesima persona con lo scultore della tomba dell'Aliprandi. A questo continuatore dell'arte di Giovanni di Balduccio fu associato dal Meyer stesso un altro, pure, a nostro parere, nutrito dal Pisano, lo scultore della *Maddalena,* nella volta del tempietto, e di altre simili figure, che al Meyer sembrano indipendenti da quel primo maestro. In tutte è il riflesso dell'arte di Giovanni di Balduccio, come di luce che abbia perduto intensità e calore.

* * *

Un più tardo e quasi cancellato ricordo degl' insegnamenti del maestro pisano può vedersi sull'altar maggiore di Carpiano, già nella Certosa di Pavia, eseguito, nel 1396, da un Campionese, nello stile di Giovanni da Campione.[1] Men lontani dal maestro iniziatore sono due sarcofagi: uno dello Schizzi, scolpito da Bonino da Campione, ora all'esterno del Duomo cremonese (fig. 486); l'altro del vescovo Malaspina, in San Francesco di Sarzana (fig. 487).

Si attribuisce pure a Giovanni di Balduccio il cenotafio del cardinale Luca Fieschi, nel Duomo genovese,[2] opera di un maestro da lui differente, di un seguace di Giovanni Pi-

---

[1] Cfr. i molti scritti sull'altare, di DIEGO SANT'AMBROGIO. Per ultimo in *Kirchenschmuck* (1904, n. 6): *Der Hauptaltar von Carpiano, ehemals in der Certosa von Pavia.*

[2] Cfr. BANCHERO, *Il Duomo di Genova* (Genova, 1885); ALIZERI, *Notizie dei*

Fig. 486 — Cremona, Duomo. Davanzale dell'arca Schizzi.

sano,[1] ora guasta e divisa in più pezzi, inonorata, in una stanza di quel Duomo. Il davanzale dell'arca su cui riposava la statua del defunto (fig. 488) rappresenta Cristo tra i dodici Apostoli, mentre Tommaso gli tocca le piaghe del

Fig. 487 — Sarzana, San Francesco. Monumento del vescovo Malaspina. (Fotografia Alinari).

professori del disegno in Liguria (Genova, 1877, vol. IV). Nel Ciacconio, II, pag. 331, è riportata la iscrizione della sepoltura:

M.CCC.XXX.VI . DIE . VLTIMA . JANVARII
OBIIT . REVERENDISSIMVS . DOMINVS . LVCAS
DE FLISCO . S . R . E . DIACONVS . CARDINALIS
CVIVS . OSSA
IN . HAC IACENT . TVMBA
ANIMA . CVIVS
REQVIESCAT . IN . PACE

[1] Cfr. Bode, *Handbücher der Kgl. Museum zu Berlin*. Berlin, 1891, pag. 30.

costato (fig. 489); e di un Campionese, lo stesso forse che eseguì il monumento di Barnabò Visconti, è la statua della *Bonissima* in un fianco del palazzo comunale di Modena (fig. 490), già nel Trecento in un'edicola della piazza maggiore di quella città. Vuolsi che la figura rappresenti una caritatevole donna, che in giorni di carestia soccorse i miseri cittadini; ma forse la tradizione si poggiò sui simboli della figura probabilmente allegorica. Essa può considerarsi un'altra traccia de' Campionesi a Modena, dov'essi appaiono dal principio del secolo XIII al 1322, in cui Enrico da Cam-

Fig. 488 — Genova, Duomo. Particolare dell'arca del card. Luca Fieschi.

pione eseguì il pulpito della cattedrale, più tardi rifatto, recante questa iscrizione:[1]

† ANNIS POGRESSIS DE SACRA VIRGINE X
VNDENIS GEMINIS . . . IVCTIS MILLE TRECETIS.
HOC THOMASIN . D . FERRO PLANTA IOHIS
MASSARIVS SCI VENERADI GEMINIANI
FINGI FECIT OP TVRRE QQ FINE NITERE
ACTIBVS HENRICI SCVLPTORIS CAPIONESIS

* * *

L'attività de' Campionesi si svolse nel Trecento principalmente a Milano, come abbiamo veduto, e a Bergamo, a

[1] Cfr. CAVEDONI, *Descrizione del pulpito del Duomo di Modena* (Modena, 1855); G. CAMPORI, *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, pag. 117; A. DONDI, *Il Duomo di Modena*. Modena, 1896, pag. 186.

Verona, a Monza. Giovanni da Campione lavora nel Battistero di Bergamo, fabbricato, secondo il cronista Donato Calvi, nel 1340,[1] data che si legge anche in un'iscrizione sulla porta del Battistero stesso: M.CCC.XL. | JOHANNES.

Nell'interno si vedono otto bassorilievi della vita di Cristo (fig. 491-498): la *Annunciazione*; la *Natività*; l'*Adorazione de' Magi*; la *Purificazione*; il *Battesimo*; il *Bacio di Giuda* e la *Flagellazione*; la *Crocifissione*; la *Deposizione dalla Croce* e la *Deposizione nel sepolcro* e l'*Ascensione*. L'arte romanica qui si manifesta ancora nella rude forma, dà ancora a sostegno della colonna del tiburio nell'*Annunciazione* le cariatidi oppresse e aggranchiate, l'ornamento

Fig. 489 — Genova, Duomo. Particolare dell'arca del card. Luca Fieschi

trilobato all'arco che s'imposta su quelle colonne: tuttavia fra mezzo alle ingenue rappresentazioni popolari della vita di Cristo corre qualche segno, che già si è veduto nell'arca di Sant'Eustorgio, s'arrotola il contorno di qualche manto, s'incurva qualche tunica nel modo che si farà comune ai seguaci di Giovanni di Balduccio.

In quella forma semplice s'insinua qualche desiderio di nobiltà nuova, in quella natura settentrionale vi è qualche accenno alla signorilità toscana, in quelle affrettate, quasi affannose narrazioni, comincia a spirare un po' di quiete e di temperanza e d'ordine. Già nel coro degli angeli dis-

---

[1] Donato Calvi, *Effemeride sacro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo*. Bergamo, 1793.

Fig. 430 — Modena, Palazzo comunale. La *Bonissima*.

Fig. 491 — Bergamo, Battistero. Bassorilievo rappresentante l'*Annunciazione*.

Fig. 492 — Bergamo, Battistero. Bassorilievo rappresentante la *Natività*.

Fig. 493 — Bergamo, Battistero. Bassorilievo rappresentante l'*Adorazione de' Magi.*

Fig. 494 — Bergamo, Battistero. Bassorilievo rappresentante la *Purificazione.*

Fig. 495 — Bergamo, Battistero. Bassorilievo rappresentante il *Battesimo di Cristo.*

Fig. 496 — Bergamo, Battistero. Bassorilievo rappresentante la *Passione.*

Fig. 497 — Bergamo, Battistero. Bassorilievo rappresentante la *Crocefissione*.

Fig. 498 — Bergamo, Battistero.
Bassorilievo rappresentante la *Deposizione dalla Croce*, la *Deposizione nel sepolcro* e l'*Ascensione*.

posti in alto dell'ottagono entro il Battistero (fig. 499-504) l'influsso del maestro toscano si scorge più chiaramente, e meglio ancora nelle figure delle *Virtù* (fig. 505-512), purtroppo in gran parte rifatte, all'esterno del Battistero. In esse il modello delle donne simboliche di Sant'Eustorgio traspare, benchè l'aspetto ne divenga vecchio, e ottusa l'espressione; ma tuttavia esse per la loro forma contrastano con le rozze piccole figurette scalpellate sotto il piano su cui si innalzano lunghe e strette entro le nicchie.

Che cosa fosse l'arte senza il soffio rinnovatore che mosse da Pisa, può vedersi a Bergamo nel monumento del cardinal Guglielmo de' Longhi d'Anderaria († 1319),[1] dalle forme romaniche, stracche, grosse e inanimate; che cosa divenisse poi, oltre gli esempî del Battistero, si vede nella porta di Santa Maria Maggiore,[2] dov'è la scritta: † M.CCC.LI. MAGISTER | IOHANNES | DE | CAMPLEONIO | CIVES | BERGAMI | FECIT | HOC | OPVS. Più in alto, nella base del tabernacolo che sormonta la porta, lo scultore Giovanni da Campione volle indicare il progresso del suo lavoro con l'altra scritta: † MAGISTER . IOHANNES . FILIVS . MAGISTRI . VGI DE . CAMPLEONO . FECIT . HOC . OPVS . MCCCLIII.

Sul ricco protiro, riccamente ornato negli strombi, sta il baldacchino diviso in tre parti; in quella di mezzo vediamo *Sant'Alessandro* a cavallo, in arme, con la lancia munita di pennone; dalle parti, i *Santi Barnaba* e *Projettizio* (fig. 513); sul baldacchino, il tabernacolo con la Vergine e il Bambino, tra due Sante (fig. 514), una delle quali rammenta in modo particolare le *Virtù* all'esterno del Battistero bergamasco. In questa opera Giovanni di Campione torna a spiegare la sua educazione romanica rifatta sotto gli auspici di Giovanni di Balduccio. Mentre nell'arco del protiro rivediamo il suonatore di corno, la caccia infernale, l'inseguimento degli animali,

1 Donato Calvi, op. cit., III, pag. 37.

2 Luigi Calvi, op. cit., I, pag. 41. — Pasino Locatelli, *Illustri Bergamaschi*, Bergamo, 1870, III, pag. 205.

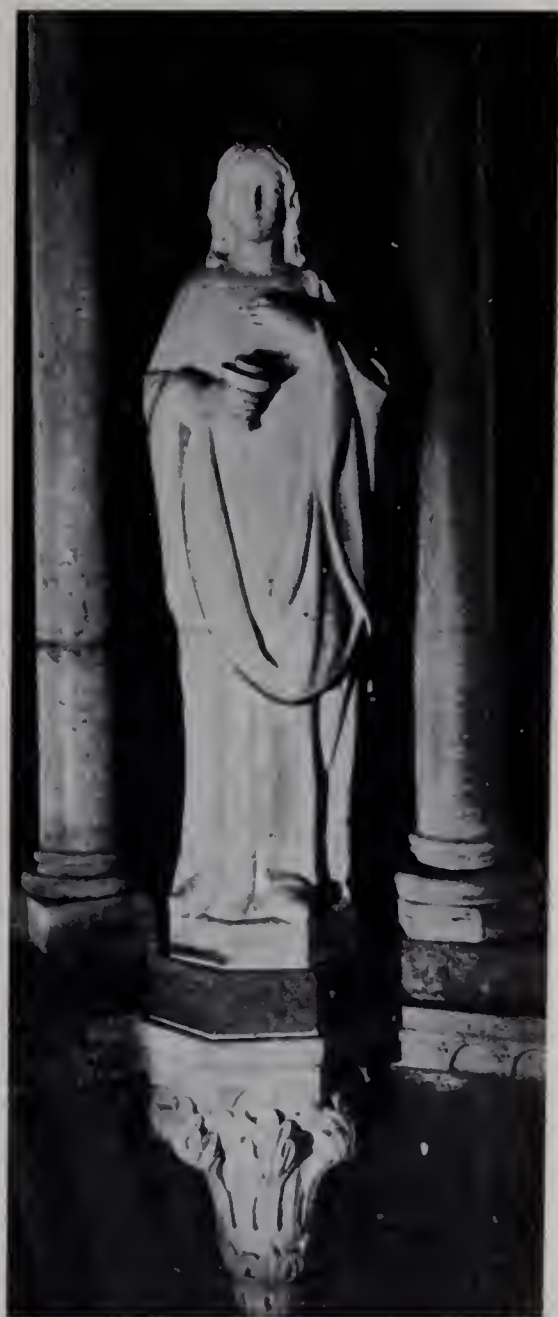



Fig. 499 e 500 — Bergamo, Battistero. Angioli in un angolo dell'ottagono.

Fig. 501 e 502 — Bergamo. Battistero. Angioli in un angolo dell'ottagono.

Fig. 503 e 504 — Bergamo, Battistero. Angioli in un angolo dell'ottagono.

Fig. 505 — Bergamo, Battistero.
Una delle otto Virtù: *La Fede.*

Fig. 506 — Bergamo, Battistero.
Una delle otto Virtù: *La Speranza.*

Fig. 507 — Bergamo, Battistero.
Una delle otto Virtù: *La Carità*

Fig. 508 — Bergamo, Battistero.
Una delle otto Virtù: *La Temperanza.*

Fig. 509 — Bergamo, Battistero.
Una delle otto Virtù: *La Giustizia.*

Fig. 510 — Bergamo, Battistero.
Una delle otto Virtù: *La Prudenza.*

Fig. 511 — Bergamo, Battistero.
Una delle otto Virtù: *La Fortezza*

Fig. 512 — Bergamo, Battistero.
Una delle otto Virtù: *La Pazienza.*

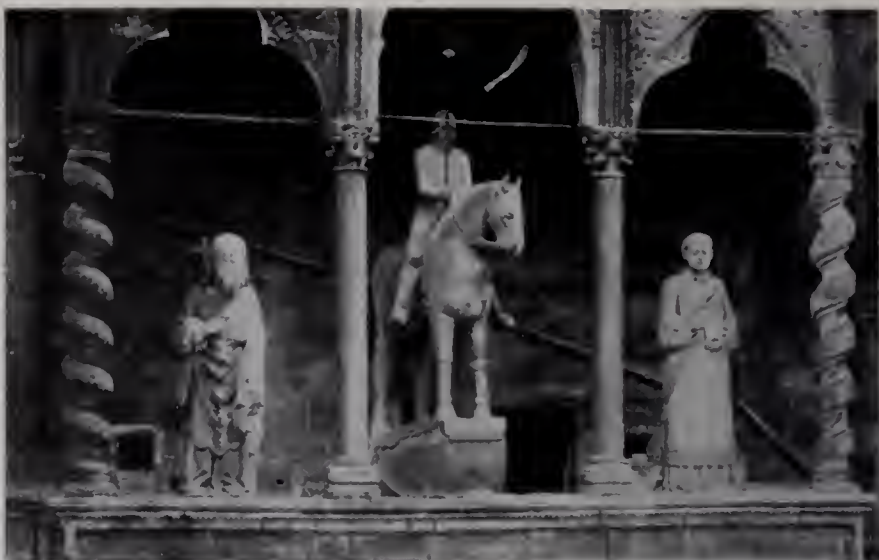



Fig. 513 — Bergamo, Santa Maria Maggiore. Baldacchino sulla porta a settentrione.

Fig. 514 — Bergamo, Santa Maria Maggiore. Tabernacolo sul baldacchino della porta.

secondo la scena consueta nell'età romanica, e si ritrovano figure rudi, dai volti cupi e dagli occhi a fior di testa, a mano a mano che si ascende trovansi forme più ragionevoli e più studiate.

Anche più rozza è la porticina della chiesa, dove sotto la *Natività* è la data M.CCC.L.VII. Nella porta a mezzogiorno della stessa chiesa, s'incontra il nome di Giovanni da Campione in un'altra scritta, che così suona: † M . CCC . LX . ¦ MAGISTER IOHANN | ES . FILIVS | Q(*uondam*) · DNI | VGI DE CAMPI-

Fig. 515 — Bergamo, Santa Maria Maggiore. Particolare della porta a mezzogiorno.

LIO | FECIT HOC OPVS. Ma quella porta non deve essere stata eseguita compiutamente dal maestro campionese, vedendosi sopra il portico cuspidi gotiche con figure ordinarie a lui posteriori. Gli possono convenire invece le rappresentazioni sul fregio a nicchie della cimasa del protiro con le rappresentazioni delle Arti meccaniche (fig. 515), e certe fasce bianche e nere che ricordano i metodi toscani.

* * *

I seguaci di Giovanni di Balduccio si spinsero da Bergamo a Brescia e a Verona. Qui nel sepolcro del vescovo Lambertini († 1349), collocato nel Battistero, si vedono le forme dei

maestri che lavorarono a Sant'Eustogio e a San Marco in Milano; ma, più che a Brescia, si nota a Verona come Bonino da Campione sapesse dare sviluppo alle forme dell'arca onoraria, che in Sant'Eustorgio, nei sepolcri viscontei, trova i suoi elementi. Tra le arche scaligere si vede quella ancora romanica di Alberto della Scala (fig. 516); un'altra di

Fig. 516 — Verona, Sagrato di Santa Maria Antica. Arca d'Alberto della Scala.

Can Grande († 1324) sulla porta di Santa Maria Antica (fig. 517), con l'edicola cuspidata che si eleva come una torre sul sarcofago, avente sul culmine la figura di Can Grande (fig. 518) ridente con aria felina, sul cavallo che volge le occhiaie profonde dalla maschera di ferro, mentre la sua gualdrappa movesi al vento. Par che lo spirito della vendetta animi il signor di Verona, coperto d'armi, con l'affilata spada nella destra, pronto a colpire l'avversario, a piombargli sopra come avoltoio sulla preda. Ancora il monumento è addossato a un edificio sacro; ma poi quello di Mastino II (1350)

Fig. 517 — Verona, Santa Maria Antica. Monumento di Can Grande della Scala.

se ne stacca e così l'altro (fig. 519), solenne, di Cansignorio della Scala († 1375), opera di Bonino da Campione: HOC OPVS . FECIT . ET | SCVLPSIT . BONINVS | DE CAMPIGLIONO | MEDIOLANENSIS | DIOCESIS | M̊ . CCC.LXXV . OCTOBRIS . XVIII . OBIIT . MAGNIFICVS CANSIGNORIVS.

Sotto l'erto padiglione riposa Cansignorio nell'arca oscura

Fig. 518 — Verona, Santa Maria Antica. Particolare del monumento suddetto.

(fig. 520), vegliato dagli angioli dalle ali acute. Sopra la cuspide (fig. 521) stanno le *Virtù* entro nicchie, angioli con lo stemma scaligero nelle torricciuole, Apostoli nella base poligonale che si imposta nel tronco di piramide, e su cui pianta il destriero Cansignorio, rigido, con la lancia diritta, come in atto di passare in rassegna i suoi uomini d'arme e il suo popolo.

Fig. 519 — Verona. Sagrato di Santa Maria Antica. Tomba di Cansignorio.
(Fotografia Alinari).

Fig. 520 — Verona. Sagrato di Santa Maria Antica
Particolare della tomba di Cansignorio - (Fotografia Alinari).

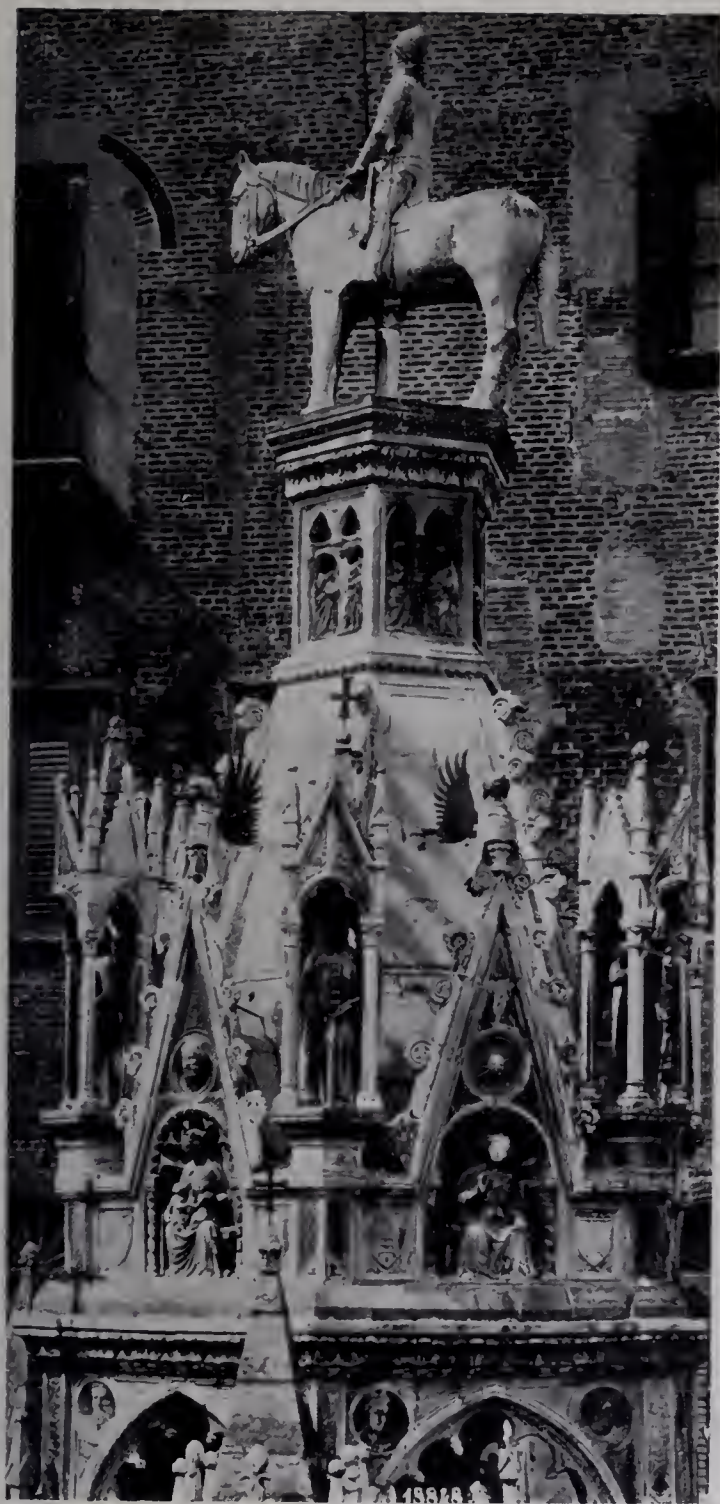



Fig. 521 — Verona, Sagrato di Santa Maria Antica.
Particolare della parte superiore della tomba di Cansignorio - (Fotografia Alinari).

Intorno alla tomba, entro piccoli tiburî cuspidati erti su pilastri, stanno a guardia i santi guerrieri *Giorgio, Martino, Quirino, Re Alvise, Valentino, Re Sigismondo,* appoggiati a spadoni, a lance, a scudi, tutti tristi, corteo funebre di Cansignorio. Sulle facce dell'arca, in tanti bassorilievi, vedesi il defunto condotto dal patrono San Giorgio innanzi alla Madonna, poi alcune scene della vita di Cristo: quando è tentato dal demonio, — libera un ossesso, — benedice un fanciullo che tiene un'anfora; e quando parla alla Samaritana, — fa risorgere Lazzaro, — entra in Gerusalemme. Nella faccia minore, opposta a quella della *Presentazione di Cansignorio,* è l'*Incoronazione della Vergine,* in una forma similissima al bassorilievo del Museo civico di Milano e di altri dello stesso soggetto de' Campionesi seguaci di Giovanni di Balduccio. Così è il monumento di Bonino da Campione cinto da una cancellata che par formata da alabarde, dedicato a Cansignorio che s'erge sul cavallo della morte, dagli occhi infossati, dalle orecchie dritte, in attesa di slanciarsi nel fervore della battaglia.

Altri monumenti a Verona possono servire a dimostrare come gl'influssi di Giovanni di Balduccio giungessero nella città che siede sulle rive dell'Adige. Due edicolette, una nella piazza maggiore e l'altra presso il Colosseo, ricordano pure i Campionesi che sparsero dovunque l'arte di quel maestro. E così il monumento di Sant'Agata nel Duomo (fig. 522), specialmente nelle figure degli Apostoli entro nicchie, ricorda Bonino.

Un altro Campionese, Matteo, lavorò nella facciata del Duomo di Monza, cui dette in parte lineamenti toscani, e nell'ambone (fig. 523) e nel Battistero, come afferma l'epigrafe collocata sul suo sepolcro: HIC . IACET . ILLE . MAGNVS . EDIFICATOR . DEVOTVS | MAGISTER . MATHEVS . DE . CAMPILIONO | QVI . HVIVS . SACROSANCTE . ECCLESIE . FATIEM EDIFICAVIT . EVAN GELICATORIVM . AC . BAPTISTERIVM . QVI . OBIIT . | ANNO . DOMINI . MCCCLXXXXVI . DIE . XXIV | MENSIS . MAII .

Fig. 522 — Verona, Cattedrale, Arca di Sant'Agata.

Fig. 2, — Monza. Duomo. Ambone di Matteo Campionese.

Infine a Venezia, nel coronamento del San Marco, vi sono figure di *Virtù* e di *Santi* che ritraggono in qualche modo delle forme di Giovanni di Balduccio.[1] Così la Lombardia e il Veneto furono conquistati dall'arte signorile, idealistica dei Pisani, che a Verona e a Venezia contrastò agli influssi nordici. I tagliapietra veronesi, come quelli di Como, di Lugano e di Campione, fecero sacrifizio di tradizioni alla madre Pisa.[2]

---

[1] Ricordiamo a questo proposito i documenti riferiti dal PAOLETTI (*L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*. Ricerche storico-artistiche. Parte seconda. Venezia, Ongania-Naya, MDCCCXCIII) a pag. 117 della sua *Miscellanea di documenti*. Nella rubrica *Chiesa di S. Marco*, sotto la data del 1413 è parola di *ser petrus de Campione taiapietra*, e sotto l'altra del 23 ottobre 1416 di *Cetula magistri Petri lapicida de campion*. di Pietro da Campione, creditore di *Zanin de Campion* e di maestro Nicolò Lamberti, infine di *Cristoforus lapicida de Campion*.

[2] Nel volume prossimo *Della scultura del secolo XV* tratteremo particolarmente de' maestri campionesi e lombardi, che ebbero una propria impronta verso il principio di quel secolo.

IV.

Fioritura dell'arte plastica a Firenze. Andrea Orcagna e il suo tabernacolo in Orsammichele. Forme affini all'Orcagna nell' "Annunciazione" in Santa Croce e ne' bassorilievi delle sette Virtù e delle sette Arti liberali nel campanile di Santa Maria del Fiore — Alberto Arnoldi e la loggia del Bigallo — Gio. di Francesco d'Arezzo e Betto di Firenze nell'altar maggiore del Duomo d'Arezzo — Gio. di Francesco nella cappella Dragomanni in San Domenico d'Arezzo — Betto di Firenze in una Madonna del Museo dell'opera in Arezzo — Gio. di Francesco capomaestro del Duomo fiorentino — Francesco di Neri Sellario, Simone di Francesco di Talento, Zanobi di Bartolo scultori del Duomo. Simone di Francesco Talenti in Orsammichele — Giovanni Fetti e Jacopo di Piero nella loggia dei Lanzi — Jacopo di Piero e l' "Annunciazione" del Museo dell'opera — Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio — Nicola di Pietro Lamberti — La porta dei Canonici e la porta della Mandorla in Santa Maria del Fiore.

Andrea di Cione Arcangnuolo o Arcangio o Arcagnio, detto l'Orcagna,[1] compare per la prima volta nel 1343 tra i pittori fiorentini, e, nove anni dopo, iscritto tra i maestri di pietra e di legname. Pittore, musaicista, scultore, architetto, poeta, fu esempio della versatilità artistica italiana, personificazione dell'unità delle arti. Nel 1357 fece modelli per l'ampliamento del Duomo di Firenze in concorrenza di Francesco di Talento;[2] nel 1358 dette mano a' mosaici della cattedrale d'Orvieto;[3] e lavorò nei bassorilievi già cominciati del tabernacolo di Orsammichele. Chi lo erudì nelle sculture fu, secondo il Vasari, Andrea Pisano, e, secondo i commentatori del biografo aretino, Neri di Fieravante, che gli

---

[1] Sulla storpiatura del soprannome Orcagna cfr. RUMOHR, *Ricerche italiane*, t. II; *Antologia di Firenze*, t. III.

[2] CESARE GUASTI, op. cit., pag. LXVI e seg.: C. J. CAVALLUCCI, *Santa Maria del Fiore*. Storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni. Firenze. 1881, pag. 30 e seg.

[3] MILANESI, *Commentario alla vita di Andrea Orcagna*, in *Le Vite* del VASARI, ed. Sansoni, I.

fece da mallevadore quando nel 1352 s'inscrisse tra i maestri di pietra.[1] Comunque sia, Andrea Orcagna continuò l'arte del Pisano, i cui esemplari di tanta bellezza gli erano presenti, i cui impulsi nell'arte fiorentina furon perpetui.

Nel 1359 l'Orcagna compì l'opera commessagli dagli uomini della Compagnia d'Orsammichele, che avevano raccolto denari e beni dai divoti della loro Madonna dopo le mortalità del 1348. « Essi risolverono », scrive il Vasari, « di farle intorno una cappella, ovvero tabernacolo, non solo di marmi in tutti i modi intagliati e d'altre pietre di pregio ornatissimo, quanto più desiderare si potesse; intanto che per opera e per materia avanzasse ogni altro lavoro insino a quel dì per tanta grandezza stato fabbricato ». Sotto le volte d'Orsammichele appare il tabernacolo (fig. 524), co' suoi archi adorni come di fine merletto, col padiglione di broccato che avvolge l'imagine dipinta di Maria. Gli angioli venerano la Divina, suonando, cantando estasiati; e sopra ai pilastri del tiburio, lungo i fregi, sulle cuspidi (fig. 525), i Profeti, i Patriarchi e i Beati intonano laudi alla Vergine delle vergini. Tra il luccichio de' musaici, il nitore de' marmi e il fulgore dell'oro, s'innalza il canto sacro. Tra i meandri gotici spuntano teste dai calici de' fiori e figure dai cespi di foglie, come nelle opere bolognesi di minio; esse animano il regno vegetale e avvivano la decorazione dell'augusto trono. Ai quattro angoli del santuario s'innalzano, come torcie sempre ardenti, i Serafini alati (fig. 526). Splendono le stelle lungo le colonne tortili, ne' broccati, nelle stole, nelle frange; il firmamento splende sul baldacchino.

Il tabernacolo si compone d'una volta inscritta tra quattro arcate e sormontata da una cupola centrale. Quattro pilastri ottagoni sostengono le arcate. Nel basamento, su per l'altare, su per l'edicola, svolgesi il poema della vita di Maria, tra i cori delle Virtù e degli angioli.

[1] Milanesi, *Le Vite*, I, pag. 504, nota 1.

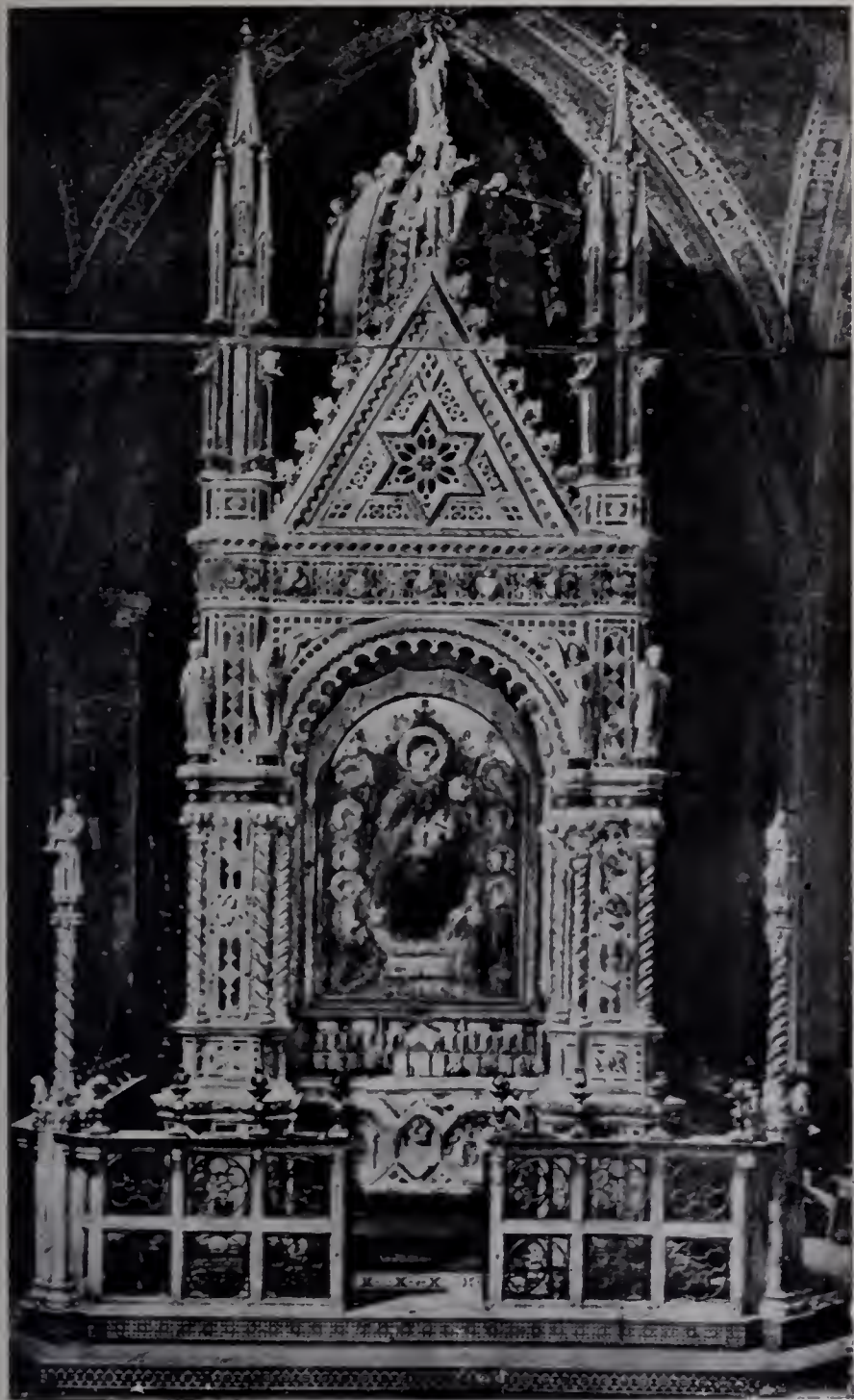



Fig. 524 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna.
(Fotografia Alinari).

Niuna delle figure ha il capo circondato del nimbo o è avvolta da un'aureola, perchè già gli uomini raccontavano di avvenimenti sacri come di cose famigliari, e si avvicinava il momento in cui l'arte religiosa rifletterà la vita sociale

Fig. 525 — Firenze, Orsammichele. Particolare del tabernacolo dell'Orcagna.
(Fotografia Alinari).

ne' suoi aspetti. L'Orcagna tolse i simboli, perchè sentì di esprimere anche senza di essi, sinceramente, la sua devozione.

Sul basamento dell'altare è la *Fede* (fig. 527), simbolo della Chiesa, in abiti pontificali, con la tiara su cui leggesi la parola FIDES, e recante un calice e la croce. Le è vicina la *Speranza* (fig. 528), senz'ali, in atto di protendere le mani

Fig. 526 — Firenze, Orsammichele.
Colonnina con angiolo ai lati del tabernacolo dell'Orcagna.
(Fotografia Alinari).

Fig. 527 — Firenze, Orsanmichele. Tabernacolo dell'Orcagna. *La Fede*
(Fotografia Alinari).

Fig. 528 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna. *La Speranza.*
(Fotografia Alinari).

in attesa del premio sospirato, la corona che accanto le sta appesa, segnata dal suo nome, SPES. E siede nel compartimento prossimo, coronata da un diadema gigliato, avvampante, CARITAS (fig. 529), simile alla figura di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova, come una regale nutrice che dà il latte a un bambino e tende con la sinistra il cuore infiammato. Attorno a queste Virtù teologali, l'Orcagna scolpì mezze figure di Profeti, uno de' quali, coronato d'alloro, sembra un Imperatore romano (fig. 530), ed altre rappresentanti le Virtù cardinali e quelle, diciamo così, francescane, che si uniscono all'antico coro allegorico: HVMILITAS (fig. 531), già aggiunta pure da Andrea Pisano sulla porta del Battistero; TEMPERANÇIA, con una squadra; VIRGINITAS (fig. 532), adorata da un angiolo, che nello scompartimento di contro sta con le mani incrociate sul petto; DOCILITAS, tutta chiusa in una cappa; PRVDENTIA, con due volti, in atto di tenere, come la Dialettica, un serpentello; SOLERTIA (fig. 533), divina fanciulla che porta, imagine del silenzio, un dito alle labbra; OBEDIENTIA, esangue; DEVOTIO, estasiata; IVSTITIA, con la spada e le bilance, severa; FORTITVDO, reggente una colonna e lo scudo crocesegnato; PATIENTIA, umilissima. Queste figure delle Virtù sono accarezzate, ingentilite; par quasi che l'Orcagna abbia dimenticato, per vezzeggiarle, la sua rude natura: celestiale è la *Verginità*, nobilissima la *Solerzia*! E grandi sono le figure de' Profeti (fig. 534 e 535): alcune formano medaglioni degni de' tempi augustei; altre ci appaiono affatto nuove, solenni, potenti, per la tensione del pensiero, per la gravità o per l'impeto dell'espressione.

Tra le figure allegoriche svolgesi in tanti riquadri la vita di Maria. Prima nella sua *Natività* (fig. 536), ecco Anna coricata sul letto, con la testa appoggiata sulla sinistra, in atteggiamento simile a quello in cui si vede rappresentato il defunto sulle arche etrusche. Forse qui, come in tante altre forme dell'arte toscana e umbra, abbiamo una reminiscenza di antiche forme rimaste nel fondo, nelle tendenze e nei

Fig. 529 — Firenze, Orsanmichele. Tabernacolo dell'Orcagna. *La Carità.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 530 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna. Un Profeta.

Fig. 531 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna. *L'Umiltà.*

Fig. 533 — Firenze, Orsanmichele. Tabernacolo dell'Orcagna. *La Solerzia.*

Fig. 534 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna Un Profeta.

Fig. 535 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna. Un Profeta.

ricordi della razza. Il viso d'Anna, benchè di vecchia, è illuminato da un sorriso di amore materno. Ella protende la testa, e carezza le guance della bambina che una fante tiene nelle braccia e contempla. Accanto al letto stanno le tre

Fig. 536 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna. *La Natività di Maria.* (Fotografia Alinari).

donne, come le tre Parche assistenti alla nascita de' fanciulli ne' bassorilievi classici.

Segue la *Presentazione di Maria al tempio* (fig. 537). L'Orcagna in questa scena fu minore di sè, essendogli riuscito arduo rappresentare quindici gradini, segnarli nel mezzo d'un breve ottagono. Maria sale i quindici gradi del tempio, mentre il gran sacerdote l'attende innanzi alla porta, assistito da

due leviti; di qua e di là sulla porta stessa si vedono le vergini, una col *psalterium*. Maria, col libro della divina dottrina in una mano, si volge a mezzo la gradinata, mostrando ai genitori, che stanno tutti divoti a' piè della scala,

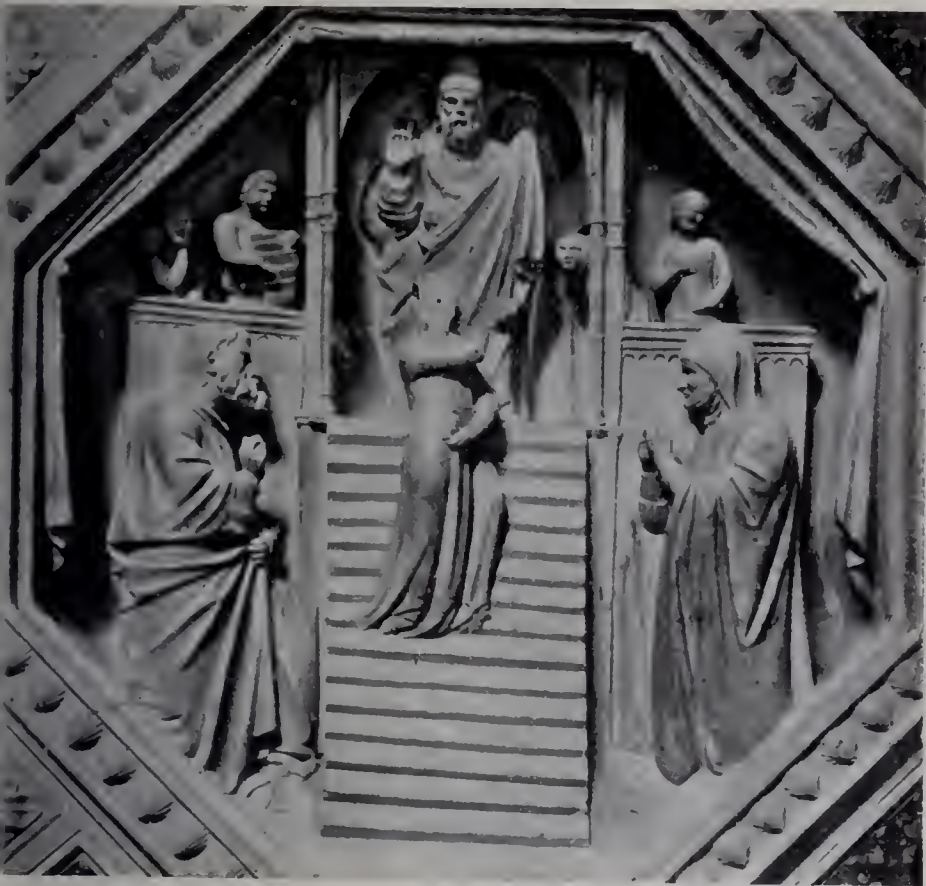



Fig. 537 — Firenze, Orsammichele.
Tabernacolo dell'Orcagna. *La presentazione di Maria al tempio*
(Fotografia Alinari).

il tempio ove si tratterrà: *et non regressa est puella*. Questo rivolgersi della Vergine a' genitori, non indicato nei testi evangelici, dovette essere dapprima una forma necessaria per le linee della composizione, per non figurare da tergo la divina Fanciulla; poi l'arte si giovò di quella necessità materiale per esprimere sentimenti gentili.

Segue lo *Sposalizio della Vergine* (fig. 538). Maria, coronata d'una rama fiorita, poggia la destra sur una mano del sacerdote che la porge a Giuseppe, cui il figlio di Abiathar colpisce sulle spalle e un altro candidato alla mano di Maria rompe

Fig. 538 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna. *Lo Sposalizio.* (Fotografia Alinari).

la verga. La composizione è la consueta, che rimase sino al periodo più fiorente dell'arte italiana.

Vien quindi l'*Annunciazione* (fig. 539). Maria ascolta devota, conserte le mani al petto, la salutazione angelica, che trova l'umile risposta nel libro aperto sulle ginocchia di lei. Lo scettro di Gabriele è ora uno stelo coi fiori socchiusi di giglio: l'emblema bizantino, il segno della potenza imperiale, si è trasformato nel candido fiore pôrto alla Vergine, salu-

tata da Davide e dai Padri Giglio delle valli. Così la poesia dell'arte cristiana spunta fuori dalle materialità medioevali e prodiga fiori alla vaga imagine di Maria. L'arcangelo Gabriele ha qui il breve diadema sulla fronte, di forma trian-

Fig. 539 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna. *L'Annunciazione*. (Fotografia Alinari).

golare, a mo' di piccolo corno, come lo chiamò Santa Veronica, forse per ricordo di quelle stelle, di quelle fiamme che i pagani ponevano sulla fronte dei genî, per dimostrare che la sublimità dell'ingegno splende come luce.

Sussegue la *Natività di Gesù* (fig. 540). Le ostetrici sono scomparse; la Vergine è vecchia. Così è nell'*Adorazione dei Magi,* scena successiva (fig. 541), ridotta alla stretta descrizione dell'Evangelo: i tre Re Magi, Maria col Fanciullo divino,

la stella, le cortine che segnan la stanza. La stella è un angiolo, per ricordo del modo con cui l'Evangelo dell'Infanzia descrive l'angiolo sotto la forma di stella apparso ai Re Magi. Questi non portano più i *saraballa* o *anaxyrides*, secondo il costume de' Persiani o, in genere, degli Orientali, bensì il co-

Fig 540 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna. *La Natività di Gesù.* (Fotografia Alinari).

stume elegante de' Fiorentini; e la Vergine sta seduta sopra una cattedra a colonne tortili, o sopra un trono.

Nella *Purificazione* (fig. 542). accanto all'ara con la fiamma purificatrice, vedonsi Simeone, il Figlio di Dio, la Vergine, Giuseppe con la coppia di tortorelle, Anna profetessa in atteggiamento ispirato. La Vergine conserva un'espressione di

umiltà; Simeone, abbandonato il drappo che gli velava le mani, riceve e abbraccia teneramente il Fanciullo divino;

Fig. 541 — Firenze, Orsammichele.
Tabernacolo dell'Orcagna. *L'Adorazione de' Magi* - (Fotografia Alinari).

San Giuseppe vecchissimo, meditabondo, segue la Vergine; la profetessa sta tutta sorpresa.

Nell'*Annuncio della Morte* (fig. 543), Maria è rappresentata seduta, mentre l'angiolo le appare con una palma, segno della

Fig. 542 — Firenze, Orsammichele. Tabernacolo dell'Orcagna. *La Purificazione* (Fotografia Alinari).

Fig. 543 — Firenze, Orsammichele.
Tabernacolo dell'Orcagna. *L'Annuncio della morte alla Vergine.*
(Fotografia Alinari).

vittoria sulla morte e della vita immortale. Nella camera con drappeggi tutt'intorno, Maria in età senile, pur senza le rughe della vecchiaia, siede in cattedra, e guarda all'angelo della morte ascoltandone il saluto, così espresso nell'Evangelo apocrifo della Natività: « Salute, o benedizione di Giacobbe, io ti reco un ramo di palma colto nel Paradiso, che sarà portato davanti al tuo feretro il terzo giorno dopo la tua morte. Tuo figlio ti attende! »

Finalmente ecco l'*Assunzione della Vergine* (fig. 544), avvolta da un'aureola elissoidale: attorno ad essa,

ed a quel mezzo con le penne sparte,

come canta il divino Poeta, stanno gli angeli beati. Maria offre a Tommaso il segno della propria resurrezione. Secondo la leggenda, giunto da lontano alla casa di Maria e troppo tardi per assistere alla morte di lei, egli desiderò di contemplarla ancora una volta: scopertasi la tomba, non si trovò il corpo, ma solo le tele odoranti che l'avvolgevano; e allora gli Apostoli giudicarono che la Vergine fosse risorta, e Tommaso poi ne fornì la prova, raccontando che l'augusta Donna gli era apparsa, e mostrando la cintura ricevuta qual pegno della visione.

Inferiormente alla scena dell'*Assunzione*, sotto il piano dentato, nella grotta ove sta il sepolcro, è rappresentata la *Morte di Maria*. Vi sono i dodici Apostoli angosciati, Cristo che prende nelle braccia l'anima della madre, anima in forma di fanciullina. Il bassorilievo dell'*Assunzione* sta sopra musaici a quadrilobi neri e bianchi; la tomba della Vergine è coperta da un broccato a stelle d'oro; lungo le cornici si adunano le conchigliette e altre stelle splendono lungo le spire delle colonne tortili.

Sui pilastri gli angioli mossi a festa, inneggianti a Maria, con gli strumenti musicali, i fiori e l'incenso, son pure creazioni semplici e belle. Le distinzioni sottili, le elaborate personificazioni de' Bizantini non appaiono più in quelle nature

vivaci che cantano laudi, inneggiano con voci argentine a Dio, volano lievi verso l'alto. L'antica rigidezza sacerdotale

Fig. 544 — Firenze, Orsammichele.
Tabernacolo dell'Orcagna. *La Morte della Vergine e l'Assunzione.*
(Fotografia Alinari).

era dileguata nelle forme gentili, coperte di tuniche ondeggianti, animate dalla devozione e dall'amore.

Tutte le rappresentazioni hanno una finezza che a tutta prima non si rivela. Si osservino gli occhi stretti, fissi acu-

tamente de' Re Magi; Simeone dal volto leonino; Giuseppe grave d'anni; la Vergine nell'*Annuncio della Morte*, che corrugate dolorosamente le ciglia, con un lamento sulle labbra, abbandona una stanca mano sul libro di preghiera, e quasi sta con l'altra aperta per respingere da sè il funebre annuncio. E nella *Presentazione* vedasi una delle giovani vissute nel tempio, con la testa poggiata pensosamente a una mano. Sono tutti fiori di bellezza che spuntano dalla forma grave e severa dell'Orcagna. A causa dei ristretti scompartimenti, egli ridusse le rappresentazioni della vita di Maria alla parte essenziale, e generalmente distribuì le figure dietro cortine spiegate, come dietro ad un sipario alzato. Spesso si attenne a rigide leggi di simmetria, come nella *Presentazione al tempio* e nello *Sposalizio*. Non affastella le figure, anzi sembra aver timore di pigiarle negli angusti spazî concessi. Più che l'effetto pittorico, cercò l'effetto scultorio nella grandiosità de' personaggi, nella matronale Vergine, negli arcangeli poderosi, e nella pienezza de' volti e nell'ampiezza de' manti. Tutto afferma la sua tendenza a semplificare le composizioni per aver modo di rendere grande il poco, invece che piccolo il molto. E ben riesce quando colloca poche figure negli scompartimenti, e meglio quando ve ne colloca una sola. Nel rappresentare una scena solenne, come quella dell'*Assunzione*, ricordò d'essere non solo scultore, ma anche musaicista, per ottenere gli effetti più vivi e abbaglianti, col fondo di smalto azzurro sparso di stelle. E ricordò d'essere architetto quando quei bassorilievi e quei musaici dispose nel tabernacolo, mirabile per l'armonia delle parti, per la nobilissima eleganza dell'insieme, per la maestà assunta dallo stile gotico. Dalle sue sculture spira un'aria grave, melanconica. Non sembra giusto di figurarci l'Orcagna come uno spirito irrequieto che tenti sempre cose nuove; è piuttosto un maestro laborioso, pratico e sodo. Le sue figure non hanno quella vita degli occhi che spira nelle opere trecentesche; tuttavia la *Fede* dalle pupille estasiate, Maria che riceve l'an-

nuncio della fine della vita mortale, gli angioli presi da incanto che abbassano le ali lungo i pilastri del tabernacolo, mostrano quanto fosse alto nell'Orcagna il sentimento della convenienza religiosa. Non cercò costumi variati, contento del semplice costume tradizionale, che gli serviva a vestire grandiosamente le figure. Nulla tenne di bizantino nè di gotico nello scolpire: invece della convenzione bizantina, espresse la schietta logica italiana; invece della clorosi gotica, manifestò la salda e robusta natura tuscanica, dedicando il tabernacolo alla Vergine,

> Umile e pia più che creatura
> Termine fisso d'eterno consiglio.

Sul gradino dove poggia il feretro della Vergine sta la scritta: ANDREAS CIONIS PICTOR FLORENTIN ORATORII ARCHIMAGISTER EXTITIT HVI' MCCCLIX.

* * *

Nessun'altra opera di scultura è ricordata dell'Orcagna, ma la sua maniera si scopre nell'*Annunciazione* di Santa Croce (fig. 545 e 546) e anche nella serie de' bassorilievi delle *Virtù* e delle *Arti liberali*, nel campanile di Santa Maria del Fiore.

Le sette Virtù sono di una specie men fine della serie de' bassorilievi de' Pianeti. Prima la *Fede*, con la croce e il calice (fig. 547): *Fides animosa*, quale la dice San Tommaso d'Aquino, è rappresentata come una badessa, e non con lo scudo radioso che tiene nel cappellone degli Spagnuoli, là dove vola verso l'Aquinate, che le attribuì potenza uguale alla divina. La *Speranza* (fig. 548) è rappresentata alata con le mani giunte verso l'alto; la *Carità* (fig. 549), definita dall'Aquinate la madre delle Virtù, non ha le vampe sul capo, come in Orsammichele nel tabernacolo dell'Orcagna, ma un cuore nella destra e il corno dell'abbondanza nella sinistra.

Fig. 545 — Firenze, Santa Croce. L'Arcangelo Gabriele.
(Fotografia Alinari).

Fig. 546 — Firenze, Santa Croce. L'Annunciata.
(Fotografia Alinari).

Queste tre Virtù teologali mancano dello spirito delle precedenti rappresentazioni. Erano state predilette da' Bizantini,

Fig. 547 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Virtù. *La Fede* - (Fotografia Alinari).

che avevano mandate in esilio le Virtù cardinali, in odio a Socrate, a Platone, ad Aristotile e ai filosofi di Alessandria che le avevan disegnate. Proprie del cristianesimo, classi-

ficate da San Paolo, le tre Virtù teologali furono esaltate: la Fede divenne la onnipotente; la Speranza, simbolo del

Fig. 548 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Virtù. *La Speranza* - (Fotografia Alinari).

desiderio umano, apparve coronata di fiori, quale sposa che vada all'altare, o come l'antica sorella del Sonno che sospende le pene degli uomini; la Carità fiammeggiante si

dimostrò virtù divina, infocata come i serafini più prossimi degli altri angioli a Dio. Ora, lo scultore delle Virtù teologali del campanile non intese il sublime senso intimo delle

Fig. 549 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Virtù. *La Carità*. - (Fotografia Alinari).

allegorie, si limitò a renderle nella forma più consueta, e dette loro, come alle Virtù cardinali che seguono, un medesimo nimbo esagonale, immemore che gli artisti suoi prede-

cessori segnarono intorno al capo delle Virtù teologali un disco circolare, e dietro quello delle cardinali un esagono. Tutte e tre le figure sono sedute sopra uno scanno, anche la *Speranza* alata, che non s'innalza al cielo, come in rappresentazioni precedenti. Son tutte grasse monache, coperte di panni che cadono in semplici piegoni: altera è la *Fede*, affannata la *Carità* per l'adipe e il peso de' suoi attributi.

La *Prudenza* (fig. 550), prima delle Virtù cardinali, ebbe numerosi attributi: il serpe, lo specchio, il libro, il compasso, il bastone, ecc., e fu rappresentata con più facce, che nell'aspetto diverso rispecchiano le diverse età: la giovinezza, la virilità, la vecchiaia. Qui si vede col serpe che assisteva Minerva, dea della saggezza; con lo specchio, a indicare che nel *nosce te ipsum* è il fondamento della sapienza; e con due teste, una giovanile e una vecchia, a segno che la prudenza con gli anni s'accresce.

La *Giustizia* (fig. 551), come di solito, ha qui bilancia e spada; la *Temperanza* (fig. 552) sta per versare l'acqua nel vino; la *Fortezza* (fig. 553) è coperta dalla pelle del leone nemeo, come nell'arca di Giovanni di Balduccio a Sant'Eustorgio in Milano, e tiene la clava e uno scudo.

Queste quattro Virtù cardinali in molte altre opere italiane del '300 sono munite d'ali, perchè si considerarono angioli inviati dal cielo in terra; ma lo scultore del campanile non ebbe tanta devozione per esse; nè l'ossequio profondo d'altri ben consci dell'ordine dato da Cicerone nel libro *De Officiis* alle immagini delle Virtù; e neppure la bellezza che il Boccaccio dette loro trasformandole nelle ninfe dell'Ameto. Sono altre grasse donne sedute nel loro scanno, portatrici di simboli. Ricordano o presentano affinità con l'Orcagna, senza averne però la forza caratteristica; vestono panni grossi e pesanti come cuoio; non sono snodate ne' movimenti, che appaiono stretti e impediti dai manti, e naturalmente tardi in quelle figure piene e massiccie.

Fig. 550 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Virtù. *La Prudenza* - (Fotografia Alinari).

Fig. 57 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Virtù. *La Giustizia* - (Fotografia Alinari).

Fig. 552 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Virtù. *La Temperanza* - (Fotografia Alinari).

Fig. 553 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Virtù. *La Fortezza* · (Fotografia Alinari).

La serie de' bassorilievi seguenti rappresenta le sette Arti liberali. Prima la *Grammatica*, che insegna ad alcuni fanciulli, tenendo nella destra uno staffile (fig. 554); poi la *Dialettica* con

Fig. 554 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Arti liberali. *La Grammatica.*
(Fotografia Alinari).

le forbici (fig. 555). Generalmente le venne dato come attributo, nel Trecento e in seguito, un serpentello, forse a indicare che i filosofi *vipereos plasmant syllogismos*; qui le fu prestata una grandissima forbice, simbolo non lusinghiero per i filosofi paragonati a male lingue.

Vien quindi la *Retorica* (fig. 556) con lo scudo e la spada, già assegnatile da Marciano Capella. A queste arti del trivio seguono le quattro del quadrivio: la *Musica* (fig. 557) in atto

Fig. 555 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Arti liberali. *La Dialettica.*
(Fotografia Alinari).

di suonar la cetra, l'*Astronomia* (fig. 558) con un globo, la *Geometria* (fig. 559) con un compasso e il libro d'Euclide, l'*Aritmetica* (fig. 560) che fa le corna, nel modo stesso in cui si vede nel cappellone degli Spagnuoli. Queste sette figure

Fig. 556 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Arti liberali. *La Retorica.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 557 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Arti liberali. *La Musica.*
(Fotografia Alinari).

hanno rapporto con le sette antecedenti, grosse e grasse al modo stesso, ma meglio disegnate, meno materiali nella distribuzione o con men rigore disposte sull'asse del rom-

Fig. 558 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Arti liberali. *L'Astronomia*.
(Fotografia Alinari)

boide: le loro vestimenta sono più sottili, con pieghe più studiate, mosse qualche volta alla gotica, assai più naturali e meno rigonfie; le mani sono ugualmente grassocce, con le dita poco mobili, e le carni similmente scoppiano nelle

tuniche. Insomma le sette Arti liberali possono essere dello scultore stesso delle sette Virtù, o ugualmente affine all'Orcagna, ma più progredito e sciolto, benchè conservi il ca-

Fig. 559 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Arti liberali. *La Geometria*.
(Fotografia Alinari).

rico dell'adipe alle sue figure muliebri. Tal maestro eseguì probabilmente le due statue de' Profeti, l'una con un cartello, l'altra con le tavole della legge (fig. 561 e 562).

Chi possa essere stato questo scultore non è possibile determinare per ora: non Tommaso Pisano assai differente, che pure nel 1368 è nominato come testimone in un inven-

Fig. 560 — Firenze, Campanile del Duomo.
Bassorilievo della serie delle sette Arti liberali. *L'Aritmetica.*
(Fotografia Alinari).

tario dei beni dell'opera del Duomo di Santa Maria del Fiore; ma forse Alberto Arnoldi, che dal 1359 al 1362 lavorò per il Duomo di Firenze, dapprima con Francesco di Talento, poi come capomaestro: o Neri di Fieravante, il fideiussore del-

Fig. 561 — Firenze. Campanile del Duomo. Statua di Profeta.

Fig. 562 — Firenze. Campanile del Duomo. Statua di Profeta.

l'Orcagna, che nel 1351 recava, con l'Arnoldi, per il campanile, marmi bianchi da Carrara, rossi da San Giusto e da Monte Rantali, neri dal Monte Ferrato?[1] Piuttosto Neri di Fieravante e non l'Arnoldi, quantunque questi abbia pure rapporti con l'Orcagna, con la sua Madonna tra angioli nell'oratorio del Bigallo.

* * *

Alberto Arnoldi, figlio di un maestro lombardo recatosi sin dal principio del secolo XIV a Firenze, fu chiamato fiorentino dal Sacchetti. Per la prima volta nel 1351 si trova il suo nome fra i maestri che lavorarono stipiti, cornici tra liste di marmo nero e rosso, colonnette rosse e intarsiate, colonne tonde e torte, ecc., per il campanile di Santa Maria del Fiore. In seguito si trova ne' Consigli dell' opera del Duomo con Taddeo Gaddi e Andrea Orcagna;[2] e con questi due maestri ci è presentato presso la chiesa di San Miniato al Monte dal novelliere Franco Sacchetti.[3] Nel 1358 era capomaestro dell'opera insieme con Francesco Talenti, e nel 1359 lavorava certe finestre a lato al campanile, consigliava intorno a una certa porta, faceva fare e compiere l'arco della porta maggiore nella facciata.[4] In quell'anno stesso gli era allogata per l'altare della cappella del Bigallo *la ymagine di marmo di Nostra Donna col figlio in braccio... e due angeli, la quale figura dee essere d'altezza braccia tre e più, e quelle degli agnoli due e mezzo o più... la quale figura dee essere di quella bontà e maesterio che la figura di Nostra Donna in Pisa... e se non fosse bella come quella di Pisa, non si debba torre.*[5] Con tutta probabilità la Madonna di Pisa, che

---

1 GUASTI, op. cit., pag. LII e seg.

2 ID., op. cit., pag. LVIII e seg.

3 Cfr. Novella CXXXVI. Circa l'Arnoldi, cfr. anche novella CCXXIX.

4 GUASTI, op. cit., pag. LXXVII; RUMOHR, *Italienische Forschungen*, I, pag. 167 e *Antologia di Firenze*, III, 1821, pag. 125.

5 PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, prima serie. Firenze, Jouhand, 1866; *La loggetta del Bigallo*, fasc. 5. nota 2.

Alberto Arnoldi doveva tener di mira e nella bellezza imitare, era quella di simili proporzioni e atteggiamenti di Nino Pisano nell'oratorio di Santa Maria della Spina. Ma non gli bastò l'animo, chè la sua Madonna nell'oratorio del Bigallo (fig. 563) non regge al paragone con la delicata creazione di Nino: sotto le linee trasversali del manto, si disegna rettangolare il corpo della Vergine; il braccio destro s'appoggia nella conca metallica del manto stirato; la testa si presenta di faccia, non si piega, non si volge al Bambino; e questi, grosso e adulto, non s'illumina del sorriso de' fanciulli del maestro pisano.

Oltre quella Madonna e i due angioli portacandelabro (fig. 564 e 565), Alberto Arnoldi eseguì nel 1361, per lo stesso oratorio, la Vergine col Bambino posta sulla porticina che guarda il Battistero, e ne ebbe sedici fiorini d'oro, « pregio d'una figura e ymagine di marmo di Nostra Donna col suo figlio benedetto al collo ».[1]

Lo stile di questa è simile a quello de' bassorilievi sugli archi d'angolo nella loggia del Bigallo, sculture che fecero pensare giustamente al Frey[2] che architetto della loggetta sia stato l'Arnoldi; ma, nell'eseguirla, egli dovette trar pro di motivi di decorazione che l'Orcagna andava disegnando nel tabernacolo di Orsammichele. Alberto Arnoldi, associato all'Orcagna nella novella del Sacchetti e ne' Consigli dell'opera del Duomo, subì l'influsso del forte collega, e a lui s'ispirò nell'architettare e alquanto nello scolpire.

La elegantissima loggia del Bigallo, costruita dal 1352 al 1358, ritrae delle forme decorative dal tabernacolo dell'Orcagna, ne' pilastri ornati da figure d'angioli entro formelle a lobi tondi e a punte. Ne' pennacchi vi sono figure delle Virtù, tra le quali notevole la *Fortezza* in aspetto da Imperatore romano. Ma nello scolpire, quantunque il Sacchetti lo dica « gran maestro d'intagli in marmi », Alberto Arnoldi

---

[1] Giovanni Poggi, in *Rivista d'arte* (anno II, n. 10-11, 1904).
[2] Frey, *Die Loggia dei Lanzi*, Berlin, 1885, pag. 105.

Fig. 563 — Firenze, Oratorio del Bigallo. Madonna di Alberto Arnoldi.
(Fotografia Alinari).

non fu nè grande, nè maestro. Abbiamo veduto come renda a fatica forme d'altri scultori, e vedasi come nel tirare convenzionalmente in basso il manto d'uno degli angioli portacan-

Fig. 564 — Firenze, Oratorio del Bigallo. Angiolo portacandelabro (Fotografia Alinari).

delabro qui riprodotti, e nell'elaborare l'altro, mostri artificio e stento grandissimi. Una delle due teste degli angioli è ossuta, l'altra grassa e gonfia; e la testa della Madonna legnosa, come quella dell'angiolo a destra, s'imposta sul

grosso collo cilindrico poco mobile. L'Arnoldi non portò contributi all'arte fiorentina, la sfruttò senza abilità.

Fig. 565 — Firenze, Oratorio del Bigallo. Angiolo portacandelabro. (Fotografia Alinari).

* * *

Una parodia del tabernacolo dell'Orcagna fu composta da altri due scultori, maestro Giovanni di Francesco di Arezzo

e maestro Betto di Francesco fiorentino, nell'altare maggiore del Duomo d'Arezzo (fig. 566 e 567). Il Vasari lo assegnò a Giovanni Pisano con queste parole: « L'anno poi 1286, fabbricandosi il vescovado d'Arezzo col disegno di Margaritone architetto aretino, fu condotto da Siena in Arezzo Giovanni, da Guglielmo Ubertini vescovo di quella città; dove fece di marmo

Fig. 5[illegible] — Arezzo. Cattedrale. Altare maggiore
(Fotografia Alinari).

la tavola dell'altar maggiore, tutta piena d'intagli di figure, di fogliami e altri ornamenti, scompartendo per tutta l'opera alcune cose di mosaico sottile: e molti posti sopra piastre d'argento commesse nel marmo con molta diligenza. Nel mezzo è una Nostra Donna col figliuolo in collo, e dall'uno de' lati San Gregorio papa (il cui volto è il ritratto al naturale di papa Onorio IV); e dall'altro un San Donato, vescovo di quella città e protettore, il cui corpo, con quelli di Sant'Antilla e di altri Santi, è sotto l'istesso altare riposto. E poichè

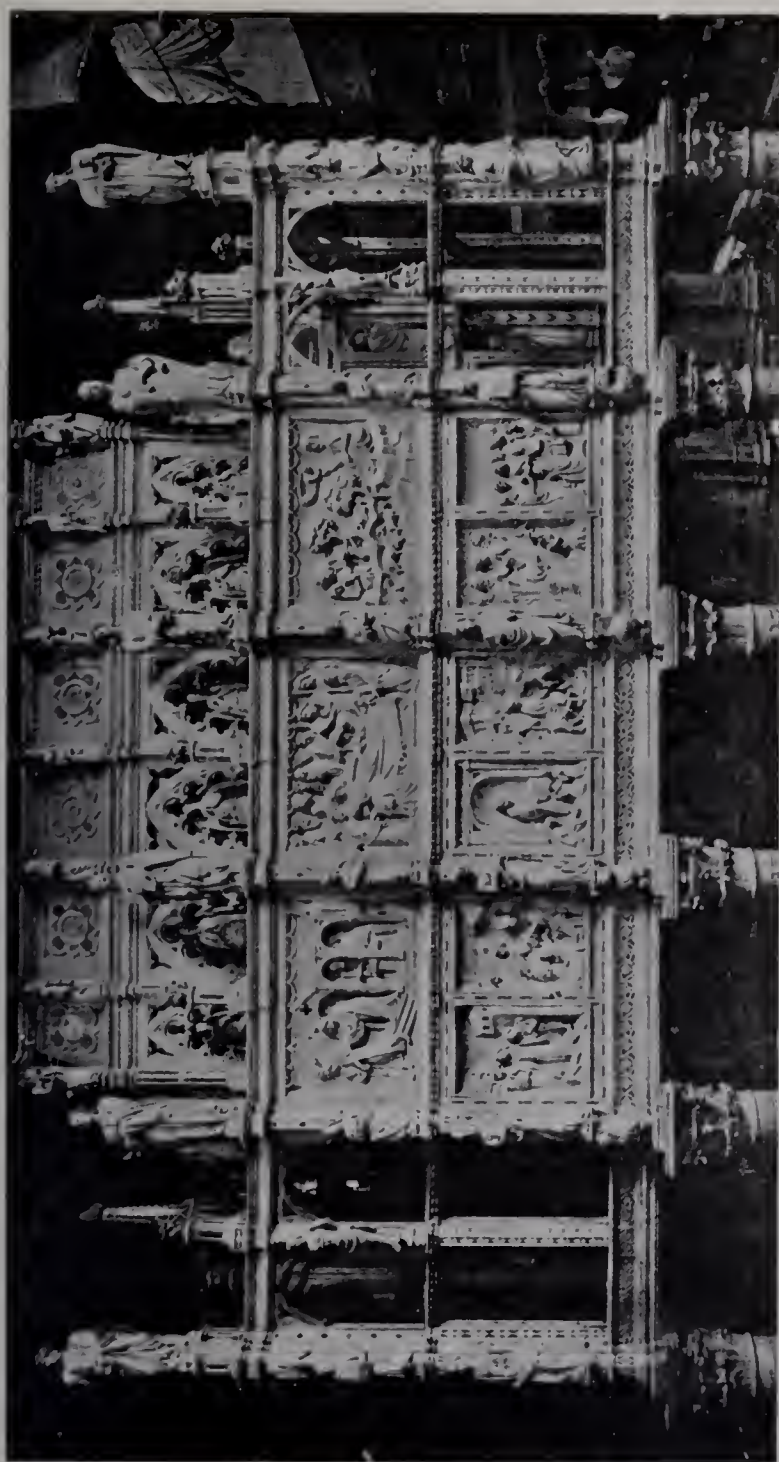



Fig. 567 — Arezzo, Cattedrale. Altar maggiore di Gio. di Francesco d'Arezzo e di Betto di Francesco da Firenze.
(Fotografia Alinari).

il detto altare è isolato, intorno e dai lati sono storie piccole di bassorilievo della vita di San Donato; ed il finimento di tutta l'opera sono alcuni tabernacoli pieni di figure tonde di marmo, lavorate molto sottilmente. Nel petto della Madonna detta è la forma di un castone d'oro, dentro al quale, secondo che si dice, eran gioie di molta valuta; le quali sono state per le guerre, come si crede, dai soldati che non hanno molte volte nè anco rispetto al SS. Sagramento, portate via insieme con alcune figurine tonde che erano in cima e intorno a quell'opera, nella quale tutta spesero gli Aretini, secondo che si trova in alcuni ricordi, trentamila fiorini d'oro. Nè paia ciò gran fatto, perciò che ella fu in quel tempo cosa, quanto potesse essere, preziosa e rara; onde tornando Federigo Barbarossa da Roma, dove si era incoronato, e passando per Arezzo molti anni dopo che era stata fatta la lodò, anzi ammirò infinitamente. Ed in vero a gran ragione; perchè, oltre all'altre cose, sono le commettiture di quel lavoro, fatto d'infiniti pezzi, murate e commesse tanto bene che tutta l'opera, chi non ha gran pratica delle cose dell'arte, la giudica agevolmente tutta d'un pezzo ». Così scrisse il Vasari, accumulando errori, sulla data del monumento assegnata al 1286, mentre è del 1369-1375; circa l'attribuzione a Giovanni Pisano, bestemmia artistica; riguardo la visita di Federigo Barbarossa, vissuto due secoli prima che l'opera si facesse; e intorno al rubamento delle figurine a tutto tondo, che sarebbero state sull'altare, mentre sin dall'origine questo rimase privo della cuspide finale. L'errore d'attribuire il monumento al 1286 portò di conseguenza l'altro sull'esistenza in esso d'un ritratto di Onorio IV; errori che cadono dinanzi al documento, ossia rogito di ser Adatto Cungi notaio aretino, scritto il 22 febbraio 1369, sotto il portico della cattedrale, alla presenza di maestro Giovanni di Francesco d'Arezzo e di maestro Betto di Francesco fiorentino, *magistris lapidum et intalli laborerii quod fit super altare beati Donati in dicta ecclesia*. Un altro strumento del

9 marzo 1375, scritto sotto il portico suddetto, nota tra i testimoni Giovanni, maestro degl'intagli marmorei eseguiti sopra l'altare del Beato Donato nel Duomo d'Arezzo.[1]

L'arca marmorea appoggiata all'altare di pietra racchiuse le ossa di San Donato e d'altri santi martiri aretini. Il mezzo della parte anteriore è occupato da un altorilievo rappresentante la Vergine col Figlio in braccio; alla sua destra è *San Donato*, a manca il *Beato Gregorio X*. Sopra, nelle gotiche lunette, si vedono l'*Annunciazione* (fig. 568), lo *Sposalizio* e l'*Assunzione*. Negli scompartimenti rettangolari, prossimi alla figura di Gregorio X, sono le storie di San Donato: quando battezza Epimenio, e poi quando è accolto dal monaco Ilariano. Negli altri due riquadri prossimi alla figura di San Donato vedonsi la sua *Predicazione* e la sua *Decapitazione*. Sopra ai rettangoli sono rappresentate le scene della *Natività di Maria*, la *Presentazione al tempio*, il *Presepe* e l'*Adorazione dei Magi*. Queste storie della vita di Maria son disposte entro archetti gotici che sembrano sportelli o ale d'un trittico, e sono interrotte dalla scena centrale dell'*Assunzione*.

Nei fianchi vediamo la cieca Siranna, che col figlio Erculiano va a Donato; poi questi in atto d'esorcizzare Antilia (fig. 569); il *Battesimo di Siranna*; la *Cattura di San Donato*; l'*Uccisione d'Ilariano*; l'*Edificazione della prima chiesa*; *San Donato* che impetra la pioggia. Vi sono scolpiti inoltre un *Ecce Homo*, Cristo risorgente dalla tomba, il simbolo della Passione, l'*Inferno* e la *Resurrezione della carne*.

Nella parte posteriore, *San Donato resuscita Eufrosina*; è *Creato vescovo* da Giulio pontefice; il *Miracolo del calice vitreo* ripristinato; il *Miracolo dell'uccisione del drago*; *San Donato esorcizza la figlia dell'imperatore Teodosio*, e *Resuscita un morto*. Quindi altre scene della vita di Maria: *San Gioacchino cacciato dal tempio*, poi *Annunciato dall'angelo* (fig. 570), e il *Transito della Vergine*.

---

[1] Milanesi, *Le Vite*, I, pag. 311.

Fig. 568 — Arezzo, Cattedrale. Particolare dell'altar maggiore.
(Fotografia Alinari).

Fig. 569 — Arezzo, Cattedrale. Particolare de' bassorilievi dell'altar maggiore. (Fotografia Alinari).

Fig. 570 — Arezzo, Cattedrale. Particolare d'un bassorilievo dell'altar maggiore. (Fotografia Alinari).

L'opera nell'architettura è pesante, per le figure manierata e convenzionale, per i musaici, le paste vitree e i trafori ricca, non nobile. I corpi delle figure sono gonfi come vesciche; gli occhi sono incavati sotto le scure sopracciglia, gli zigomi prominenti, il mento sembra scodellato, i capelli e le barbe sono a strie, la bocca è larga e leonina. Non sembrano scultе nel marmo, ma formate di zucchero colato in una vecchia stampa.

Uno dei due artefici si riconosce nella cappella Dragomanni, in San Domenico di Arezzo (fig. 571-574), per la pesantezza dell'architettura, per la gonfiezza de' corpi e per il sovraccarico di cose; l'iscrizione incisa in una fascia sui capitelli lo conferma: HOC OP[*vs*] FECIT MAGIST[*er*] IOH[*anne*]S FI[*livs*] MAGISTRI FRANCISCI DE FLORENTIA. Trattasi proprio di Giovanni di Francesco, che ne' documenti è detto d'Arezzo, e qui si dichiara figlio di maestro Francesco di Firenze, cioè Giovanni di Francesco Fetti che lavorò dal 1354 al 1360 nel Duomo di Prato. Il suo compagno, Betto fiorentino, si riconosce pure nella Madonna col Bambino del Museo dell'opera del Duomo d'Arezzo (fig. 575) per le forme più attillate e per l'espressione apatica, corrispondente in qualche modo ad Alberto Arnoldi.

In un frammento, del Museo nazionale in Firenze, corta e tozza figura muliebre (fig. 576), proveniente dal Duomo, potrebbe vedersi la sua mano propria [1] (e che egli avesse parte a cose del Duomo lo sappiamo da un documento del 1384); ma essa si confonde facilmente con altre di meschini scultori, veri fallimagini, che lavorarono allora per il Duomo fiorentino, e anche con quella del suo compagno Giovan Francesco Fetti, eletto nel 1377 capomaestro del Duomo stesso. [2] Tra le statue che coronano le cuspidi di

[1] Confrontisi la statua con l'angelo nell'*Annunciazione* dell'altar maggiore nel Duomo d'Arezzo.

[2] GUASTI, op. cit., doc. 264. Altri documenti seg. mostrano che G. Fr. Fetti stette in carica sino al 1383.

Fig 571 — Arezzo, San Domenico.
Cappella Dragomanni di Gio. di Francesco da Firenze - (Fotografia Alinari).

Fig. 575 — Arezzo, Museo dell'opera. Madonna.
(Fotografia Alinari).

Fig. 576 — Firenze, Museo nazionale. Statuetta di Betto da Firenze.

Santa Maria del Fiore avviene spesso di scorgere le forme del Fetti, in tante figure di Santi che sembrano avere il corpo chiuso in gabbie di vimini. Il fondamento dell'arte è venuto meno in quello scultore fiorentino e in suoi altri coetanei.

Per la facciata del Duomo di Firenze scolpirono statue Francesco di Neri Sellario, Zanobi di Bartolo e Simone Talenti. Ebbe il primo nel 1376 fiorini 52 d'oro per *quactuor figurarum de marmo ... ad similitudinem quactuor Appostolorum..., videlicet sancti Jacobi minoris, sancti Mactei, sancti Mactie et sancti Johannis Batiste pro ponendo ad ianuam ecclesie Sancte Reparacte predicte, in medio delle reggi.* Nel 1377 aveva compiuta anche una figura di San Luca, per 13 fiorini d'oro, una di San Giovanni Evangelista per ugual prezzo, infine un *San Paolo, cum salario consueto.*[1] Alcune di tali statue potranno probabilmente identificarsi con quelle che sono a Parigi nel Museo del Louvre (fig. 577 e 578), simili ad altre due ora conservate nel Museo nazionale, che si attribuiscono una a Piero di Giovanni Tedesco e l'altra a Niccolò di Piero Lamberti (fig. 579 e 580). Una di queste, la figura di San Giovanni Evangelista, che par coperta di cartone, ha molti riscontri con le quattro statue esistenti nella corte del palazzo Riccardi, con una specialmente che, grazie alla testa antica, sostituitasi alla propria, assunse nobiltà e fierezza d'aspetto.

Oltre Francesco di Neri Sellario, lavorarono pure nel 1377, per il Duomo, Zanobi di Bartolo e Simone di Francesco di Talento. Probabilmente al primo dei due appartiene un'altra delle statue di palazzo Riccardi, pure con testa mutata e antica, e comparabile per le forme schiacciate e le pieghe delle vestimenta a una statuetta (fig. 581) del Museo nazionale di Firenze (n. 88). Non vi riconosciamo Simone di Francesco di Talento, maestro di gran lunga superiore, come si manifesta nelle sculture d'Orsammichele.

---

[1] Guasti, id., doc. 265, 266, 268.

Fig. 577 — Parigi, Museo del Louvre.
Statua già nel Duomo di Firenze.

Fig. 578 — Parigi, Museo del Louvre.
Statua già nel Duomo di Firenze.

Fig. 579 — Firenze, Museo nazionale.
Statua attribuita a Piero di Giovanni Tedesco.

Fig. 580 — Firenze, Museo nazionale.
Statua attribuita a Nicolò di Piero Lamberti.

Fig. 581 — Firenze, Museo nazionale.
Statua attribuita alla Scuola d'Andrea Pisano.

Quelle statue sostituirono le decorazioni piatte in mosaico della facciata di Santa Maria del Fiore. La nuova decorazione, secondo il Reymond, dovrebbe attribuirsi principalmente a Piero di Giovanni Tedesco;[1] ma questi è posteriore al tempo in cui tutte quelle statue furono eseguite; nè intendiamo, del resto, con quali fondamenti siasi fatto di lui un riformatore della scultura fiorentina.

* * *

Simone di Francesco Talento, scultore del Duomo, si rivela in Orsammichele. Ricordiamo che un incendio distrusse nel 1304 la loggia che la compagnia de' Laudesi o dei cantori di Maria aveva eretta in onore della Vergine. Riedificata dalla Signoria di Firenze, la congregazione dei Laudesi si assunse la decorazione dell'interno dell'edificio, le corporazioni delle Arti maggiori e minori quella dell'esterno. E mentre i Laudesi allogarono all'Orcagna il tabernacolo magnifico, le Arti vollero ornati i pilastri dell'oratorio con nicchie e tabernacoli per devozione ai loro santi patroni. A San Luca divisarono i notai di dedicare una statua, a San Giovanni Battista l'Arte di Calimala, a San Marco i cambiatori, a Santo Stefano l'Arte della lana, a San Giovanni Evangelista l'Arte della seta, alla Vergine i medici e gli speziali, a San Giacomo i pellicciai. E così di seguito pensarono a glorificare i loro patroni i beccai, i calzolai, i maestri di pietra e di legname, i corazzai, ecc.

Era una gara dei cittadini per ornare il tempio echeggiante delle laudi di Maria. Se avessimo ancora l'esterno

[1] Marcel Reymond, *L'antica facciata del Duomo di Firenze* (*L'Arte*, fasc. III, 1905). G. J. Cavallucci (*Santa Maria del Fiore*. Storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni. Firenze, 1881, pag. 126) riferisce che Pietro di Giovanni Tedesco scolpì, seguendo i disegni di Lorenzo di Bini, di Agnolo Gaddi e di Spinello d'Arezzo, undic. statue, tutte compiute nel 1393. Ma se Piero di Giovanni Tedesco dovette lavorare su disegni d'altri, come poteva imprimere nella decorazione del Duomo il proprio carattere? Vedansi del resto nel Cavallucci i documenti che attestano come fosse applicato anche ad opere di poco conto.

d'Orsammichele nella forma del Trecento, ci troveremmo innanzi al maggiore sforzo dell'arte a Firenze nella seconda metà di quel secolo; ma la città ricca, ansiosa di cose sempre più nuove e belle, nel Quattrocento, alle antiche sostituì opere più grandi. Al Museo nazionale di Firenze si vede *San Luca*, la statua eseguita pei giudici e notai, non da Nicola d'Arezzo, cui è attribuita, e l'altra, della quale abbiam già fatto cenno, di *San Giovanni Evangelista*, sostituita in Orsammichele dalla scultura di Baccio da Montelupo. Sopra un altare di Orsammichele ora si vede il gruppo della Vergine col Bambino, che già ornava la nicchia de' medici e degli speziali, opera probabile di Niccolò d'Arezzo. Una statua di *Santo Stefano* fu venduta dall'Arte all'opera di Santa Maria del Fiore, quando l'Arte della lana la sostituì con una di Lorenzo Ghiberti. Ma se le statue del Trecento mancano ora nelle nicchie d'Orsammichele, vi è nella decorazione esteriore quanto basta a rappresentarci tutta la fioritura artistica fiorentina nella seconda metà di quel secolo. Volendosi chiudere nel 1367 la loggia che serviva ai mercati e alle preghiere, si divise l'intervallo da pilastro a pilastro per mezzo di pilastrini, si volsero e s'intrecciarono archi su di essi, e gli spazî risultanti fra gl'intrecci si ornarono di rose a traforo e di fogliami.

Simone di Francesco Talenti fu l'architetto di quelle meravigliose chiudende marmoree (fig. 582), dove le forme naturali, le classiche e le gotiche trovano nuova armonia. Al nascimento degli archi, sui pilastrini, furono collocate statuette di Profeti, di Apostoli e di Santi, ora in gran parte rifatte o guaste; ma alcune tra quelle, sostituite modernamente sul luogo, si vedono al Museo nazionale di Firenze,[1] e sorprendono per la facilità, la forza, il sentimento naturalistico e il movimento (fig. 583-585). Con quella decorazione e quelle statue Simone di Francesco Talenti sta glorioso nel periodo che corre tra l'Orcagna e Nicola d'Arezzo, e sembra francare le

---

[1] Recano i nn. 22, 26, 61, 64, 66, 75, 77, 81.

limitazioni del Trecento, e dare alla materia rapidi guizzi e un'anima nuova. La magnificenza dell'effetto ottenuta dall'Orcagna col musaico, qui è ricavata coi rilievi di tanta festosità e di tanta dovizia da vincere le decorazioni orientali. Nelle reggie arabe gli ornamenti geometrici che si ripetono, si combinano come nel fondo d'un caleidoscopio, incantano

Fig. 582 — Firenze, Orsammichele.
Particolare della decorazione di Simone di Francesco Talenti - (Fotografia Alinari).

e fanno l'effetto del narcotico; invece a Firenze si è trasportati in giardini fioriti, donde esce come da calice la bellezza umana. Tutto ciò che vi è d'irto, d'acuto, di ferreo nella decorazione gotica è sparito: Firenze ingemmando, infiorando, addolcendo ogni cosa, ha trasformato lo stile del Nord in uno stile tutto suo.

* * *

Il nome di Simone di Francesco Talenti ricorre anche come capomaestro della loggia dei Lanzi (fig. 586), in compagnia di

Fig. 583 — Firenze, Museo nazionale.
Statua di Simone di Francesco Talenti, già in Orsammichele.

Fig. 584 — Firenze, Museo nazionale.
Statua di Simone di Francesco Talenti, già in Orsanmichele.

Fig. 585 — Firenze, Museo nazionale.
Statua di Simone di Francesco Talenti, già in Orsammichele.

un altro valoroso architetto, Benci di Cione. Solo nel 1376 ebbe effetto il decreto del Consiglio generale emanato il 21 novembre 1356 per la costituzione d'una loggia sotto la quale i priori « potessero riparare, o per fuggire gli ardori della stagione estiva, o i freddi e le piogge dell'invernale, allorchè si facevano le elezioni dei magistrati, si consegnava il bastone ai capitani di guerra, si armava cavaliere qualche be-

Fig. 586 — Firenze, Loggia dei Lanzi.
(Fotografia Alinari).

nemerito cittadino, o si facevano altre somiglianti cerimonie pubbliche ».[1] Non appartiene quindi la loggia, come la tradizione vuole, ad Andrea Orcagna, morto nel 1368; e le sculture sono di Giovanni di Francesco Fetti,[2] di Giovanni d'Ambrogio e di Jacopo di Piero, condotte sul disegno di Agnolo Gaddi nel 1383 e nel 1386.

[1] Cfr. Milanesi, nelle *Vite* del Vasari, a pag. 602 e seg. in nota; Passerini, op. cit., *La loggia dei Priori*.

[2] Frey, *Die Loggia dei Lanzi*, op. cit.

La *Fede* (fig. 587) è rappresentata, come sempre, con la croce e il calice; la *Speranza* (fig. 588), volta verso l'alto, in attesa del guiderdone promesso; la *Carità* (fig. 589) allatta un

Fig. 587 — Firenze, Loggia dei Lanzi. *La Fede.*
(Fotografia Alinari).

fanciulletto ignudo; la *Fortezza* (fig. 590) porta una colonnina e imbracccia un pavese; la *Giustizia* (fig. 591) apre le braccia tenendo la bilancia e la spada; la *Temperanza* (fig. 592)

versa acqua nel vino. Il disegno dato da Agnolo Gaddi per le figure deve aver resa migliore la scultura di Giovanni di Francesco Fetti, quasi irriconoscibile qui. Sua è la *Fortezza*; di Giovanni d'Ambrogio la *Giustizia*; di Jacopo di Piero la *Carità*. Questo maestro nel 1383 lavorava pure per il Duomo fiorentino un angelo già cominciato da Francesco Sel-

Fig. 588 — Firenze, Loggia dei Lanzi. *La Speranza.*
(Fotografia Alinari)

lario; nel 1384 si trova con Giovanni Fetti a dar consiglio circa le sagrestie del Duomo, sulla loro ampiezza, sui vani

Fig. 589 — Firenze, Loggia dei Lanzi. *La Carità*.
(Fotografia Alinari).

delle loro porte, ecc.[1] Due sole figure della loggia dei Lanzi, la *Carità* e la *Temperanza*, hanno le vesti della tunica arcuate, il manto più cadente alla gotica, le forme men poderose delle

[1] Guasti, op. cit., doc. 352 e seg.

altre Virtù. Eppure l'una appartiene a Jacopo di Piero, l'altra anche a Giovanni Fetti! D'altra parte a Jacopo apparterreb-

Fig. 590 — Firenze, Loggia dei Lanzi. *La Fortezza.* (Fotografia Alinari).

bero pure altre di quelle più formose figure che avrebbero nel tipo qualche corrispondenza con l'*Arcangelo Gabriele* e l'*Annunziata* del Museo dell'opera (fig. 593 e 594), scultura ascritta

dallo Schmarzow ad Antonio di Bauco,[1] dal Bode a Niccolò di Piero Lamberti,[2] invece di Jacopo di Piero, secondo i

Fig. 591 — Firenze, Loggia dei Lanzi, *La Giustizia* - (Fotografia Alinari).

documenti.[3] Belle e delicate sono le mani delle due figure

[1] SCHMARZOW, *Vier Statuetten in der Domopera* (*Jahrbuch der Konigl. preuss. Kunstsammlungen*, 1887).

[2] *Renaissance Skulptur Toscanas*, pag. 4.

[3] *Catalogo del Museo dell'opera del Duomo*. Nuova edizione, 1904.

(intendiamo quelle posate sulla persona, le altre essendo rifatte), le carni condotte così da prender colore, i capelli

Fig. 592 — Firenze, Loggia dei Lanzi *La Temperanza.* (Fotografia Alinari).

men lustri, così che sembrano biancheggiare intorno al volto. Queste due figure ci mettono in bella luce Jacopo di Piero che il Milanesi chiama tedesco, ma che l'arte mostra prettamente toscano. Forse il Milanesi ricordò che Pietro di

Giovanni Tedesco scolpì per il Duomo nel 1396 due statue di Santi, e suppose Jacopo di Piero fosse suo figliuolo; ma, a quanto sembra, questi era più avanzato del tedesco in età.

Fig. 593 — Firenze, Museo dell'opera del Duomo.
L'Arcangelo Gabriele.

Nei documenti dell'opera, di cui fu capomaestro ai primi del 1406, è chiamato Jacopo di Piero Guidi.[1]

[1] GUASTI, op. cit., documenti a pag. 302.

Fig. 594 — Firenze, Museo dell'opera del Duomo.
L'Annunciata.

* * *

Nei primi anni del Quattrocento l'opera del Duomo nei suoi Consigli aveva artisti di gran valore, tra gli altri Niccolò di Pietro Lamberti, il Ghiberti e il Brunellesco; tra i capomaestri, Giovanni d'Ambrogio. Il figlio di questo, Lorenzo, scolpì la bella lunetta della porta de' Canonici, rappresentante la Vergine con due angioli adoranti (fig. 595). Sotto l'arco coronato di archettini semicircolari, secondo la forma che abbiamo veduto in uso nell'Orcagna e anche in alcune storie di quel tabernacolo, per esempio nella *Purificazione*, Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio collocò la sua Madonna seria, grave, in atto di fissare il Bambino; uno dei due angioli, quello di destra, ha un sorriso, una grazia, una dolcezza ineffabili.

Furono assegnate queste figure a Giovanni Pisano, mentre la forma soda e grave conviene a un maestro contemporaneo di Jacopo di Piero e di Nicola Lamberti.[1]

Nel Museo dell'opera vi sono due statuette: un *Cristo benedicente* e una *Santa Reparata* (fig. 596 e 597), che furono attribuite ad Andrea da Pisa[2] e a Nicola Lamberti,[3] ma prossime a questo più che a quello. Si osservino le sopracciglia rialzate, polpose, che ricevon luce particolare; e la fossetta del mento della Santa e le vesti arrotolate, come di pasta sottile; e i tipi gravi delle figure. Qui è la scuola di Andrea, continuata durante il Trecento; qui sono le reminiscenze durevoli dell'arte sua, come nella Madonna con angioli della porta de' Canonici.

---

[1] Il Cavallucci, op. cit., pag. 105, riferisce come « fin dal mese di settembre 1397, Lorenzo Giovanni d'Ambrogio lavorava attorno agli stipiti della porta detta dei Canonici assieme al padre; e che per essersi ambidue partiti da Firenze nel 1398 senza averne licenza dagli Operai furono cassi, o licenziati, addì 20 di marzo dell anno stesso. La punizione inflitta ai due maestri non dev'essere stata di lunga durata, perchè sì l'uno che l'altro, sul cominciare del secolo XV, lavorarono alacremente alle porte di fianco e alla facciata. Nel 1402, addì 23 di agosto, Lorenzo ridetto riceveva fiorini 20 per parte di pagamento di una statua della Vergine, la quale probabilmente è quella posta fra due angeli nella lunetta della porta medesima ».

[2] Schmarzow, op. cit., pag. 137 e seg.

[3] Burckhardt. *Der Cicerone*, ed. cit.

* * *

Più volte è ricorso in queste pagine il nome di Nicola di Piero Lamberti. Nel 1396 si chiesero a lui due statue di

Fig. 595 — Firenze, Santa Maria del Fiore. Lunetta della porta de' Canonici. (Fotografia Brogi).

Dottori della Chiesa da collocare nella facciata, e a Piero di Giovanni Tedesco le altre due. Tutte e quattro stanno nello stradone di Poggio Imperiale trasformate in figure di

Fig. 596 — Firenze, Museo dell'opera di Santa Maria del Fiore: *Cristo Benedicente* - (Fotografia Alinari).

Fig. 597 — Firenze, Museo dell'opera di Santa Maria del Fiore.
Santa Reparata - (Fotografia Alinari).

poeti. A Niccolò appartengono i *Santi Ambrogio* e *Girolamo*, ora difficilmente distinguibili dai *Santi Agostino* e *Gregorio* (fig. 598-601).

Nell'anno stesso 1396 fece un gruppo della Beata Vergine col Bambino, e ne ebbe dall'opera del Duomo cento fiorini d'oro. Qualche anno dopo, nel 1403,[1] eseguì la Madonna col Bambino per l'Arte de' medici e speziali, gruppo ora nell'interno di Orsammichele (fig. 602). A lui o meglio a' suoi cooperatori della porta della Mandorla si devono pure due statuette, una d'angiolo musicante nel Museo del Bargello e un'altra di S. Michele nel Museo stesso (fig. 603 e 604). Ma l'attività di Niccolò Lamberti esce dal campo di questo volume; e accenneremo soltanto alla porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore, dirimpetto all'altra de' Canonici. Entrambe iniziate dal capomaestro Giovanni d'Ambrogio, furono compiute nel primo decennio del nuovo secolo: quella della Mandorla, dove lavorò Nicola Lamberti, coronò gli sforzi di tutto il Trecento.

* * *

Verso la fine del Trecento, ricevuti da Pisani e Senesi i virgulti che fiorirono rigogliosi, Firenze aveva raccolte in sè le forze artistiche dell'intera Toscana. Dalle urne etrusche par che il sentimento plastico si diffonda, la forza de' rilievi antichi si espanda: quella forza che più tardi irrompe nella fiera natura di Donatello e s'ingurgita in Michelangelo. Ma, alla fine del Trecento, un aretino, Nicola di Piero Lamberti, consegna al nuovo secolo i tesori dell'arte, signora della materia, depositandoli alla porta della Mandorla in Santa Maria del Fiore.

La cattedrale fiorentina ai primi del Quattrocento ebbe adorna la porta del fianco sinistro a settentrione, che fu detta della Mandorla, e quella del fianco destro a mezzogiorno, chiamata porta de' Canonici.

[1] Cfr. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, 1839, tomo I, pag. 82.

Fig. 598 — Firenze, Stradone di Poggio Imperiale. Statua già nel Duomo.

Fig. 500 — Firenze. Stradone di Poggio Imperiale. Statua già nel Duomo.

Fig. 600 — Firenze. Stradone di Poggio Imperiale. Statua già nel Duomo.

Fig. 601 — Firenze. Stradone di Poggio Imperiale. Statua già nel Duomo.

Fig. 602 — Firenze, Orsammichele. Madonna di Niccolo di Piero Lamberti.

Quest'ultima ha nella lunetta una Madonna col Bambino tra due angioli adoranti, opera di Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio. Gli stipiti sono adorni di foglie di quercia (fig. 605-607),

Fig. 603 — Firenze, Museo nazionale
Angiolo musicante - (Fotografia Alinari).

con figure tra i meandri che ricordano le antiche forme romaniche: ora è una figura allegorica con cornucopia, dalla faccia larga e schiacciata, con la chioma da cui si partono riccioli

serpentini; ora è un amorino che tiene la testa d'un animale e gli versa acqua sopra con un vaso: quella figura allegorica o quella ninfa ha il busto e il ventre strettamente fasciati, come

Fig. 604 — Firenze, Museo nazionale. Statuetta di S. *Michele* (Fotografia Alinari)

inguantati; quell'amorino ha la grossa testa d'uomo, il torso scarno, le gambe come gusci di fava. Altri amorini stanno tra le volute: uno col manto che gli cade rigidamente dal

Fig. 605 — Firenze, Duomo. Porta de' Canonici, ornati - (Fotografia Brogi)

Fig. 606 — Firenze, Duomo, Porta de' Canonici, ornati. - (Fotografia Brogi).

Fig. 607 — Firenze, Duomo. Porta de' Canonici, ornati (Fotografia Brogi).

braccio sinistro, ad arco, sino alle cosce; il busto ischeletrito e segnato dalle costole arcuate; le braccia e le gambe a mo' di fave. E ve n'è uno che porta una cestina infilata al braccio sinistro, mostruoso per la testa enorme, la faccia di mascherone, le ali entrambe attaccate ad un omero, al pari dell'amorino che risciacqua la testa dell'animale. Tutte queste figure stanno tra i girari de' rami di quercia, su cui saltano cani che mostran le costole, cervi, lupi, uccelli, lepri, serpenti che mordon lucertole, ecc. Dai rami si staccano viticci; e dai nodi de' rami, in forma di corona trilobata, volgonsi le foglie rialzate dal fondo per mezzo d'un forte sottosquadro. Il mediocre artista, decoratore della porta de' Canonici, seppe tuttavia segnare ora in una candeliera una pianta d'edera (fig. 608); ora nel cavo di una cornice larghe foglie di fico, adattarle alla gola architettonica con garbo, con gusto ornamentale; e tra foglia e foglia gettare a piene mani figurette, cavallucci, centaurini, piccoli buoi e piccoli camelli. Al maestro non mancò una certa facilità, ma tale da paragonarsi a quella d'un intagliatore silvano che faccia saltar fuori sbozzata la figura delle cose nei trastulli o nei ninnoli fanciulleschi.

Tali stipiti furon paragonati a quelli della porta della cattedrale d'Orvieto, dove sono foglie e frutti, a mazzetti staccati, a rami cadenti, tolti a meraviglia dal naturale, più di settant'anni prima. Non si pensò, nel confronto, che i modelli del vero non mutano, ma sì la interpretazione loro, e con essa la fattura, i metodi, gli strumenti. Non basta notare simiglianza nella naturalezza delle foglie dell'uno e dell'altro monumento, e de' fusti della colonna della porta occidentale di Chartres, dei capitelli di Langres e di Tolosa. Se l'arte gotica si strinse all'imitazione della flora naturale, non conviene tuttavia veder dipendenze, rapporti nelle imitazioni differenti delle piante medesime, e tanto meno nelle non contemporanee. Nel nostro caso la simiglianza manca pure tra la decorazione della porta dei Canonici e quella contemporanea della Mandorla, con la quale fu altresì paragonata. Lo-

scultore della porta de' Canonici gitta alla rinfusa tra i rami di rovere amorini e bestiole, intaglia grossamente cani e lepri, e appena riesce a contornare, goticizzandole, le foglie di

Fig. 608 — Firenze, Santa Maria del Fiore. Particolare della porta de' Canonici (Fotografia Brogi)

quercia con i lobi più o men larghi, le punte ora acute, or tonde, or dentate. È un intagliatore campagnuolo che non ha nulla di comune col raffinato scultore della porta della Mandorla.

Fig. 609 — Firenze, Duomo. Porta della Mandorla. Particolare della decorazione

Si osservi la cornice che limita i bassorilievi nell'una e nell'altra porta: foglie unite a semicerchio; nella loro congiunzione una bisettrice costituisce la fibra mediana d'una foglia lanceolata. Questa è la forma romana negli ornati della trabeazione della basilica di Costantino e, degenerata, nell'architrave dell'altare d'Ormisda in San Clemente. Ebbene, nella porta della Mandorla (fig. 609-612) la cornice ritrae ancora dalla forma romana; le foglie hanno un fondamento, potremmo dire, la radice; mentre in quella de' Canonici i semicerchi si congiungono, staccandosi dal limite della cornice, e le foglie non s'adattano, non si curvano, non si stampano sulla cornice stessa, bensì formano un ornamento di per sè. Si osservino ancora i nodi de' rami: nella porta de' Canonici prendono aspetto di corona trilobata, di legamento metallico; nell'altra della Mandorla, ad esempio nella ellissi, che si disegna attorno ad *Ercole e Caco*, la foglia forma un bulbo bacellato, dal quale spunta un'altra grossa foglia accartocciata. In altri casi, qui il ramo è come il picciuolo d'un frutto, lì come il pistillo d'una grande campanula. Si osservino pure i viticci che dipartonsi, o volgonsi fuor dalle spirali: nella porta de' Canonici son liste di cuoio, nell'altra della Mandorla fan capo a un bocciuolo da cui escono pannocchiette ricurve. Il fogliame nella porta de' Canonici rende con qualche fedeltà quello della quercia, ma copre a stento le spire, male s'aggira, s'adatta alla curva dell'ellissi; nella porta della Mandorla le foglie si volvono arditamente sui rami, striscian sul piano, s'accartocciano e s'appuntano, curvan le cime, s'arrotolano, formano nelle congiunzioni de' rami un cespo racchiudente frutta o chicchi. In alcune parti le foglie grasse si movono più lentamente, s'accartocciano con minore facilità; in altre sembran fiamme d'una face mosse dal vento. Dunque la decorazione della porta della Mandorla, libera e sicura di forme, non ha riscontro con quella de' Canonici. Altrettanto e più si può dire della parte figurata.

Fig. 610 — Firenze, Duomo. Porta della Mandorla. Particolare della decorazione.

Fig. 611 — Firenze, Duomo. Porta della Mandorla. Particolare della decorazione.

Fig. 612 — Firenze, Duomo. Porta della Mandorla. Particolare della decorazione.

Gli stipiti della porta della Mandorla recano, entro esagoni, busti d'angioli con stefane sulla fronte, con cartelli in mano, volgentisi ai fedeli che si approssimano a Santa Maria del Fiore (fig. 613-621). L'uno guarda sorpreso; un altro fissa gli occhi preso da incanto; un terzo imperioso accenna alle verità scritte nel rotulo che gli è steso davanti; un quarto lo dispiega come un vessillo gloriosamente; un quinto porta le mani al petto, assicurando del decreto divino che espone ai fedeli. Chi piega la testa su un omero, chi protende il capo e stringe fieramente le labbra, chi par preso da lieve disgusto, chi favella soavemente o canta una salmodia. Tra esagono ed esagono fioriscon gli stipiti, e tra i rami fronzuti, disposti a mo' di cetra, suona la viola un Apollino angelico, si pianta Ercole possente, versa da una patera grano alla terra l'Abbondanza, munita nella sinistra di un cornucopia ricolmo, mira alla preda Cupido armato di faretra. E tocca il violino un fanciullo, soffia nella zampogna un villanello; e vedesi a tergo una donna ignuda (Igia?) con un serpentello.

In un'altra fascia, parallela a questa maggiore che corre lungo gli stipiti, vi sono tra i racemi altre figurette anche ricavate dall'antico: un putto spaventato da un cagnolino, un altro con una melagrana, un terzo in atto d'arrampicarsi su un ramo, un tritone che esce dal calice d'un fiore, una deità fluviale che spunta da un cespo, Ercole e Anteo, ninfe a mezza figura, Mercurio, genietti, ecc. Ciò che si vedrà sullo scorcio del Quattrocento, per esempio, nelle aule dei Borgia in Vaticano, si vede nella porta della Mandorla, dove l'artista sembra trar pro di tutti i materiali della sua bottega: angioli e figure mitologiche, modelli cristiani e modelli pagani. Tra i salmi dei cherubini, Apollo fa vibrar le corde della viola, Ercole soffoca Anteo, l'Abbondanza sparge doni sulla terra, Amore appresta l'arco. Tal fioritura dell'antico ci dice che l'arte romanica, sopraffatta dal gotico, non si era smarrita, tornava a splendere tra le gotiche inquadrature, si faceva largo innanzi alle porte delle chiese. Tra i pinnacoli

Fig 613 — Firenze. Duomo. Porta della Mandorla.
Particolare della decorazione.

Fig. 614 — Firenze, Duomo.
Porta della Mandorla. Particolare della decorazione - (Fotografia Progi).

Fig. 615 — Firenze, Duomo.
Porta della Mandorla. Particolare della decorazione.

Fig. 616 — Firenze, Duomo.
Porta della Mandorla. Particolare della decorazione.

Fig. 617 — Firenze, Duomo.
Porta della Mandorla. Particolare della decorazione.

Fig. 618 — Firenze, Duomo.
Porta della Mandorla. Particolare della decorazione.

Fig. 619 — Firenze, Duomo.
Porta della Mandorla. Particolare della decorazione.

Fig. 620 — Firenze. Duomo.
Porta della Mandorla. Particolare della decorazione.

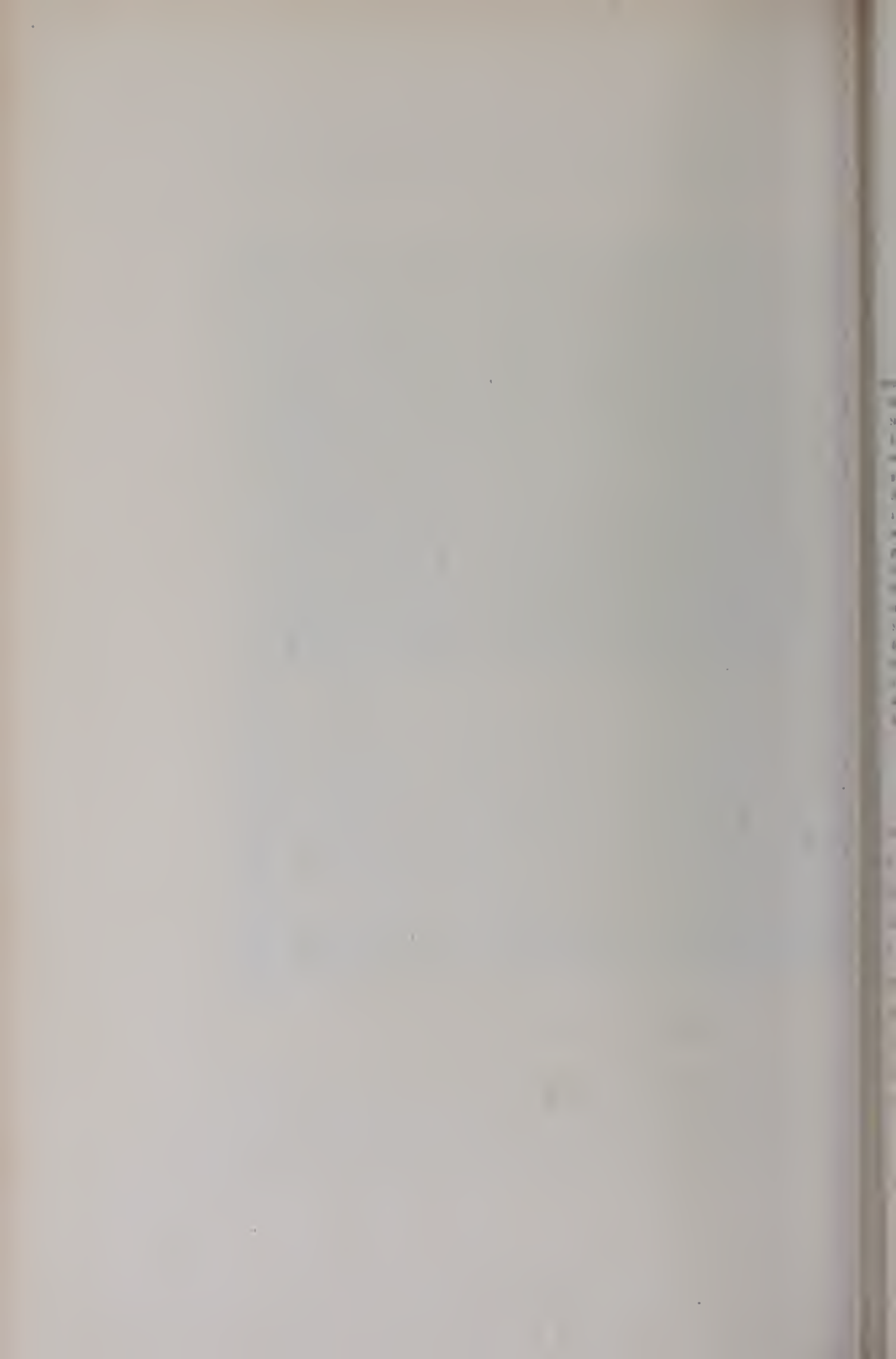
Fig. 621 — Firenze. Duomo.
Porta della Mandorla. Particolare della decorazione

e le guglie, essa s'insinua, ritenta le sue prove e, slargate le proporzioni dell'architettura, smussati gli angoli acuti, riquadrati i contorni, appianati i fastigi, si riafferma. Nella porta della Mandorla è un irrompere nuovo delle forme che già nell'arte romanica uscirono fuor dalle rovine, segno della resurrezione di nostra gente. Ercole e Apollo, ninfe e tritoni, il materiale lasciato in eredità dal mondo antico al medioevo, già ripreso nell'età romanica, riappare sulla cattedrale di Santa Maria del Fiore. Non solo sugli stipiti, ma sull'architrave e sull'arco che s'imposta su di esso, nonostante che due Apostoli si ergano al nascimento dell'arco medesimo, e nonostante che dentro i riquadri dell'arcata vi sieno angeli coi rotuli della legge divina e dei salmi (fig. 622-626), appaiono Perseo con la testa di Medusa, Marte, atleti e genietti. E più in alto, in un arco concentrico a quello, benchè Cristo benedica assistito da angioli, ecco un dio fiuviale, una ninfa, figure ignude, un fanciullo che minaccia un lumacone. S'inginocchiano ferventi gli angioli, ma intanto Venere ascolta Amore; sopravvengono altri angioli che dànno fiato alle tube, che destano gli uomini dal sonno di morte, ma ecco un atleta con la clava, un uomo che ammaestra un cane. Pullulavan così nel terreno italiano, tra le forme cristiane, le classiche. Non immemore della sua vita antica, della sua gloria, dei suoi miti, l'arte nostra collocava le imagini sacre sopra il fondo d'un caleidoscopio pagano. Il nudo si scopre di nuovo al sole sull'ingresso del tempio; la bellezza delle forme ignude non sembra più una qualità demoniaca, bensì un dono di Dio. Così pensarono gli eleganti fiorentini che sulla porta della chiesa dedicata alla Santa Vergine consacrarono la bellezza. Nulla d'impuro in quelle figurine giovanili, fresche, piene d'ingenuità e di candore, dolcissime nel timido aspetto, che sembrano staccate da una villa romana, rinnovate da giovinezza, e collocate là sulla porta della Mandorla ad annunciare l'Umanesimo, la rinascita delle arti, il ritorno della primavera, la civiltà rifiorente.

Fig. 622 — Firenze, Museo dell'opera del Duomo. Particolare della decorazione della porta della Mandorla.

Fig. 623 — Firenze, Museo dell'opera del Duomo. Particolare della decorazione della porta della Mandorla - (Fotografia Brogi).

Fig. 624 — Firenze, Museo dell'opera del Duomo. Particolare della decorazione della porta della Mandorla.

V.

Fioritura della scultura nel Veneto dalla metà del secolo XIV. Tagliapietra veneziani fiorenti nel 1351: Andriolo de Sanctis, Alberto di Ziliberto di Pietro Santo, Francesco di Bonaventura e Dardi di Francesco di Cavaso. Le arche di Jacopo e Ubertino da Carrara, di Enrico Scrovegni, di Rainerio degli Arsendi a Padova, di Giovanni Scaligero e di Barnaba Morani a Verona — Il maestro della tomba di Martino II a Verona. Opere della sua maniera nella cripta di Santa Maria in Organo a Verona, nel Santo a Padova, in San Marco a Venezia, ecc. — I tagliapietra delle arche dei Lettori degli Studî — il fonte battesimale nel Battistero di Firenze — Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne — Le arche di Giovanni da Legnano e d'un altro Lettore dello Studio bolognese — L'altare in San Francesco di Bologna. Altre opere dei due maestri veneziani e di Paolo di Jacobello dalle Masegne. Paolo Bonaiuto, Giovanni di Riguzzo veneziani e Gio. Ferabech tagliapietra: loro sculture per il San Petronio a Bologna e per il sepolcro d'Andrea de' Buoi, per la loggia del Carrobio — Altri tagliapietra veneziani, Girolamo Barosso e Francesco de' Dardi: loro bassorilievi sotto i finestroni di San Petronio, nel sepolcro di Pietro da Canetolo, nel frammento d'un altare — Diffusione dell'arte di Jacopo e Pier Paolo dalle Masegne per l'Emilia, per la Lombardia, ecc. Influssi sui maestri toscani Andrea da Fiesole e Jacopo della Quercia.

Andriolo de Sanctis *tayapiera,* coi due compagni Francesco di Bonaventura, Alberto di Ziliberto di Pietro Santo, nel 26 febbraio 1351 ricevevano a Venezia dal « fattore dei nobili e potenti Jacopino e Francesco Signori, Generali della città e distretto di Padova », per « l'archa lapidea » di Jacopo da Carrara, cento ducati d'oro in acconto del prezzo convenuto. Era presente all'atto, come fideiussore dei tre tagliapietra, un altro maestro, *Dardi tayapiera fu Francesco di Cavaso* della contrada di San Pantaleone.[1] Promettevano i tre di dar compiuta alla fine del mese di aprile successivo la tomba di Jacopo da Carrara, ucciso il 21 dicembre 1350,

[1] G. Biscaro, *Le tombe di Ubertino e di Jacopo da Carrara*, nell'*Archivio storico dell'Arte,* 1899, pag. 88 e seg.

compianto dal Petrarca, che, recatosi presso il tumulo provvisorio, nella chiesa di Sant'Agostino, aveva improvvisato sedici versi elegiaci da scolpirsi « nel marmo sul quale si stava già affaticando l'insigne industria degli artefici ».[1]

L'arca, ora situata nella chiesa degli Eremitani a Padova, è uno svolgimento della forma de' sepolcri veneziani, i quali constavano in generale della cassa retta da due modiglioni, e talvolta chiusa da un'arcata, in modo da ricordare le antiche sepolture cristiane con la tomba sotto un arcosolio. Dato maggiore sviluppo all'arco, e impostatolo su colonne innalzantisi dal piano, si ebbe una porta o un arco trionfale, entro al vano del quale, coperto da affreschi, appariva la tomba campata in alto su cortina variopinta.

L'aggiunta delle colonnine era così nuova per i tagliapietra veneziani, che, facendole lunghe e sottili, mal seppero caricarle del peso dell'arco e del suo frontispizio. Ancora sembrano i peducci reggersi solamente sui modiglioni, senza che occorra il soccorso delle colonnine; mercè queste, però, il frontispizio dell'arco prese maggiore importanza e sviluppo, divenne come quello d'un ciborio; l'arca, come l'altare sottopostovi. Ai Santi Giovanni e Paolo in Venezia si possono vedere parecchi saggi del modo, proprio del luogo, d'ornare i sarcofagi nel Trecento: nella prima e nella seconda cappella a destra, come nella prima e nella seconda cappella a sinistra dell'altar maggiore; e nel fianco della porta a destra. Così nella prima cappella a sinistra della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Si trova in generale la Madonna col Bambino nel mezzo del davanzale dell'urna, e, in campi più rettangolari, a sinistra l'*Annunciata*, a destra *Gabriele*.

Conservò Andriolo de Sanctis la Madonna nel mezzo dell'urna (fig. 627), e pose l'*Annunciazione* sull'arcata; la fronte dell'arca, ridotta pala d'altare, con la Madonna nel mezzo, gli

[1] Lettera del Petrarca a Giovanni Aretino (*Opera latina*. Basilea, 1554, pagina 1103).

Angioli e i Santi ai lati, e schiere d'Angioli di sopra. Gli angioli serbano ancora la forma ieratica, la divozione profonda di quelli disegnati dai Bizantini a Venezia, oranti, con le mani giunte, e con un'ala diritta e una abbassata; ma nei due angioli a figura intera, ai lati dell'arca medesima, vedesi lo studio di quelli che Giovanni Pisano eseguì nella cappella degli Scrovegni a Padova. Per togliere il carattere

Fig. 627 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Arca di Jacopo da Carrara.

d'urna e dar quello d'altare, si trasformarono gli angoli e gli orecchioni degli antichi sarcofagi in nicchie angolari e mediane; e tale trasformazione rimase tipica per il cenotafio d'Ubertino da Carrara e per gli altri di Rainerio degli Arsendi († 1358) a Padova, di Giovanni Scaligero († 1350) e di Barnaba Morani a Verona, e più tardi per il monumento Savelli a Venezia in Santa Maria de' Frari.

Nel sepolcro di Jacopo da Carrara vi sono parti scolpite con grande abilità, che apparterranno probabilmente a Andriolo de Sanctis; altre inferiori, che saranno dovute ai suoi compagni di lavoro. Tra le prime annoveriamo la Ma-

donna sorridente al Bambino, il quale le solleva il manto dal volto per vederla meglio o per ammirare teneramente la madre che gli porge un frutto (fig. 628); e gli angioli portacandelabro ai lati dell'urna (fig. 629-630). In queste figure sentesi l'influsso dell'arte di Giovanni Pisano; meno nelle altre dei pilastri che fiancheggiano il frontispizio dell'arco, dove le pieghe delle vestimenta corrono trasversali od oblique; e meno ancora negli angioli adoranti, eseguiti quali opere di metallo, con le capigliature e le penne delle ali come cesellate.

È probabile che agli stessi maestri fosse affidato il monumento di Ubertino da Carrara († 1345), che può considerarsi gemello dell'altro di Jacopo (fig. 631). È concepito similmente; solo vi mancano le colonnine reggenti i modiglioni su cui posano i peducci dell'arcata.

Non mostra la collaborazione di mani diverse, e può essere opera intera di Andriolo de Sanctis, il sepolcro di Enrico Scrovegni, nella cappella dell'Arena a Padova. Già fu dimostrato essere opera d'artista della seconda metà del secolo XIV,[1] non opera di Giovanni Pisano, a cui fu ascritta da Crowe e Cavalcaselle, dal Reymond e da altri, però non dal Perkins, nè dal Bode.[2] Le relazioni tra i monumenti de' Carraresi e questo degli Scrovegni, da noi determinate, trovarono conferma dai riscontri diligenti tra i particolari delle sculture,[3] specialmente nelle mani, con le vene che forman rete, delle statue distese di Enrico Scrovegno e Jacopo da Carrara.

Andriolo de Sanctis ebbe altre commissioni di lavori a Padova, e fu l'autore della cappella dedicata a San Giacomo, poi a San Felice, nella basilica Antoniana, eretta per

---

[1] ANDREA MOSCHETTI, *La cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*. Firenze, 1904.

[2] CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*. Firenze, 1875, pagina 235; REYMOND, op. cit., I, pag. 96; PERKINS, *Les sculpteurs italiens*. Paris, 1869, I, pag. 83 e seg.; BODE, *Der Cicerone*, 1901, II, pag. 388.

[3] A. MOSCHETTI, *Sull'autore del monumento funebre di Enrico Scrovegni*, ne *L'Arte*, 1904, pag. 387.

Fig. 628 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Particolare dell'arca di Jacopo da Carrara.

Fig. 629 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Particolare dell'arca di Jacopo da Carrara

Fig. 630 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Particolare dell'arca di Jacopo da Carrara.

ordine di Bartolomeo Lupi di Soragna, nella quale collocò le arche dei Lupi e dei Rossi di Parma.[1]

È probabile ch'egli stesso eseguisse l'arca del giureconsulto Rainerio degli Arsendi, ora nel chiostro del Santo (fig. 632-633). Quivi è un frammento d'una *Maddalena* (fig. 634), che ricorda le forme figurate migliori delle arche carraresi, e quindi quelle del maestro principale o di Andriolo de Sanctis;

Fig. 631 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Arca d'Ubertino da Carrara.

e vi è pure l'arca di Corrado e Daniele Sala, che rammenta piuttosto uno dei collaboratori di Andriolo (fig. 635 e 636), nelle forme più strette e nelle pieghe oblique. Dalla stessa bottega d'Andriolo dovettero escire le arche in San Fermo di Verona, una di Barnaba Morani (fig. 637), l'altra di Giovanni Scaligero (fig. 638), ora trasportata tra quelle del suo casato, entrambe ricavate dal modello delle sepolture carraresi.

[1] Genzati, *La Basilica di Sant'Antonio di Padova*, 1852, pag. cvii.

Giovanni de Sanctis, collaboratore del padre nella cappella citata di San Felice, ne continuò la maniera, morto Andriolo nel 1377. Di lui si conosce una Madonna col Bambino, guasta da ritocchi posteriori, nella cappella di San Mauro entro la chiesa della Madonna dell'Orto, a Venezia. Per essa i confratelli gli pagarono 150 ducati e gli accordarono il privilegio di sepoltura in quella chiesa, dove si vede ancora,

Fig. 632 — Padova. Chiostro del Santo Arca di Rainerio degli Arsendi.

benchè corrosa, la sua pietra tombale con l'effigie del maestro e la data della sua morte, 1392, quasi cancellata.[1]

Con lui si chiuse una famiglia numerosa di tagliapietra, alla quale appartenne Filippo de Sanctis, che figura in un atto del 1234 citato dal Cicogna, e fors'anche il compagno d'Andriolo nelle sculture dell'arca di Jacopo da Carrara, cioè Alberto *di Ziliberto di Pietro Santo*, e pure *m.° Ziliberto fu*

---

[1] Paoletti, op. cit., pag. 54; Cicogna, *Iscrizioni veneziane*; Zanetti, *La chiesa della Madonna dell'Orto*. Venezia, 1870.

Fig. 633 — Particolare dell'arca di Rainerio degli Arsendi.

Fig. 634 — Padova, Chiostro del Santo. Frammento di una *Maddalena*.

Fig 635 — Padova, Chiostro de Capitolo del Santo
Arca di Corrado e Daniele Sala

Fig. 636 — Padova. Chiostro del Capitolo del Santo. Particolare dell'arca suddetta.

Fig 637 — Verona, San Fermo. Monumento di Barnaba Morani.

Fig. 638 — Verona, presso la chiesa di Santa Maria Antica.
Arca di Giovanni Scaligero.

Mauro Santo tayapiera, che nel 1365 scolpì la tomba di Pietro di Dante a Treviso.[1]

* * *

Tra le arche de' Carraresi e la tomba del doge Andrea Dandolo († 1354) in San Marco vi è affinità evidente; ma nelle piccole storie a bassorilievo nel davanzale si dispiega una facilità di fare tutta nuova, una freschezza, una vivacità singolari. Trattasi dello scultore che eseguì la tomba di Mastino II a Verona, detta di un maestro Perino da Milano,[2] per la fantastica interpretazione di due oscure scritte del monumento (fig. 639), e aggiudicata poi dal Meyer, con poca giustezza, ad uno scultore affine a quello della porta di Santa Maria Maggiore in Bergamo, prossimo quindi a Giovanni di Campione e al suo seguace Andreolo de' Bianchi.[3]

Tutto invece richiama in questo monumento alle arche dei Carraresi, a Andriolo de Sanctis e a' suoi cooperatori, ai maestri della tomba del doge Andrea Dandolo; tutto ci trae verso l'arte veneziana più che alla lombarda.

Solo un decoratore veneziano poteva adattare le figure del sarcofago (fig. 640) come su broccato d'oro, e sulla tela aurea stendere la statua di Mastino II assistito da quattro angioli. In una delle facce maggiori vedesi il *Redentore in trono*, a cui i santi patroni adducono lo Scaligero; nell'altra, *Cristo sul sarcofago* tra la Vergine e Giovanni; in una minore, la *Crocifissione*; nell'altra, un angiolo con lo scudo del signor di Verona. Sopra il tiburio che chiude l'arca, ne' timpani, sono rappresentati *Adamo ed Eva* ai lati dell'albero del bene e del male; gli stessi fuor dal Paradiso, *Adamo intento al lavoro* ed *Eva allattante*; la *Morte di Caino*; *Noè*

---

[1] Gerolamo Biscaro, op. cit., pag. 96. Cfr. anche lo scritto dello stesso autore: *La tomba di Pietro di Dante a Treviso* (*L'Arte*, 1899, pag. 417 e seg.). L'A. mette giustamente a riscontro della tomba di Pietro di Dante quella del vescovo Castellano di Salomone nella cattedrale di Treviso.

[2] G. M. Rossi, *Guida di Verona*, 1854, pag. 197.

[3] Meyer, op. cit., pag. 83 e seg.

Fig. 639 — Verona, presso Santa Maria Antica. Tomba di Mastino II.
(Fotografia Alinari).

ebro e deriso dai figli. Tra timpano e timpano s'innalzano edicolette, come lanterne, e dentro di esse sono le statue della Vergine, dell'angiolo Gabriele, di San Pietro e di San Paolo. E in alto, sull'acuta cuspide piramidale, sul destriero coperto di ferro e sogguardante dal cavo dell'armatura, sta il signor di Verona come alato mastino, coperto dallo scudo, che spia dai fori della visiera, come dalla grata della morte.

Fig. 640 — Verona, presso Santa Maria Antica.
Particolare del monumento di Mastino II - (Fotografia Alinari).

Altri alati mastini vigilano dall'alto delle cuspidi del funebre monumento.

I caratteri dello scultore principale di questo cenotafio, ben distinti da quelli de' Campionesi e de' seguaci di Giovanni di Balduccio, si riconoscono in un altare della cripta di Santa Maria in Organo a Verona (fig. 641) e in due frammenti della cripta medesima, l'uno rappresentante la *Crocefissione* (fig. 642), l'altro, l'*Arcangelo Gabriele* (fig. 643). Basti confron-

Fig. 641 — Verona, Santa Maria in Organo. Cripta. Altare.

Fig. 642 — Verona. Santa Maria in Organo. Cripta. Frammento d'una *Crocefissione*.

tare con le figure del polittico alcune del sarcofago di Mastino II, dalle pieghe semplici delle vesti e dall'espressione ani-

Fig. 643 — Verona, Santa Maria in Organo. Cripta. Frammento d'una *Annunciazione*.

mata, per convincersi che il maestro è ben differente dai Campionesi.

Vi è in lui una vivezza drammatica che non si riscontra mai in quelli: da quell'altare i Santi predicano, bandiscono

ordini, e il divin Bambino spalanca le braccia; la Vergine nella *Crocefissione* solleva disperata la sinistra verso Cristo, e Giovanni lo guarda atterrito stringendosi forte le mani. Una personalità nuova si determina qui come ne' bassorilievi del-

Fig. 644 — Venezia, San Marco. Battistero. Monumento d'Andrea Dandolo. (Fotografia Alinari).

l'arca di Andrea Dandolo (fig. 644), e in un'altra di Federico di Lavellongo, nella chiesa del Santo a Padova, nell'andito che adduce al chiostro. Quando Andriolo e i suoi mossero a Verona per scolpire l'arca di Giovanni Scaligero, un tagliapietra della sua schiera lasciò di sè quei novissimi saggi. Da Venezia a Padova e da Padova a Verona fu il cammino d'Andriolo de Sanctis, e altrettale quello dell'anonimo mae-

stro che non fu estraneo alla decorazione del monumento di Cangrande, ed ebbe parte principalissima nell'erezione del monumento di Mastino II.

* *

A Verona, che nell'età romanica vantò tanti scultori, nel Trecento l'arte fu tributaria di Venezia e della Lombardia. Continuano molti scalpellini nelle forme romaniche; e si può vedere nel chiostro del Duomo una *Madonna col Bambino, San Benedetto e San Giacomo* che presenta alla Vergine un fanciullo, opera del maestro stesso che lavorò l'arca di Alberto della Scala. Da questo maestro sino a quello che fece il sarcofago di Niccolò Cavalli († 1397), in Sant'Anastasia, e il pulpito in San Fermo con le statue della scena dell'*Annunciazione* (fig. 645), si rivedono le figure dalle facce tonde e larghe, che nel periodo romanico distinguono l'arte veronese. E vedasi ancora con la data MCCCLXXXXII l'opera d'uno scalpellino informe nel *San Provolo* della chiesa di San Zeno. Forse è di Giovanni di Rigino, che mal rappresenta con Franceschino di Rigino l'arte della città sua in un tempo così progredito. A quel *San Provolo* potrebbe associarsi la rozza statua di *San Bartolomeo*, nel Museo civico veronese, già nella chiesa di San Bartolomeo in Monte. Quanto di meglio si conserva delle sculture trecentesche a Verona, manifesta influsso o veneziano o lombardo: così il sarcofago di Francesco Bevilacqua († 1368) in Santa Teuteria (fig. 646), che è nello stile dell'arca di Mastino II, quello di Guglielmo da Castelbarco (fig. 647), presso Sant'Anastasia, che richiama le forme del monumento di Cangrande della Scala.

Una certa abilità acquistarono i tagliapietra veronesi nello scolpire le arche dei Lettori. Si vede quella del legista Pellacani circondato da tre uditori, nel chiostro di San Fermo, ancora romanico per forma, come l'altra, lì presso, di un filosofo e medico in atto di tener le mani su due libri aperti. Un altro consimile monumento, più sviluppato, nella fac-

Fig. 45 — Verona, San Fermo, Pulpito.

ciata della chiesa di San Pietro Martire, rappresenta il medico Bavarino de' Crescenzi ascoltato con grande attenzione. Una pietra tombale, in Sant'Anastasia, rappresenta un frate in cattedra, con gli scolari figurati nella predella.

Assai probabilmente un veronese scolpì il sepolcro del

Fig. 646 — Verona, Santa Teuteria. Tomba di Francesco Bevilacqua.

medico modenese Jacopino Cagnoli, morto non nel 1312, come scrisse il Tiraboschi, bensì nel 1345.[1] Si vede nel Museo lapidario all'Albergo Arti di Modena (fig. 648). Altri sarcofagi

[1] Questa data risulta da documenti recentemente trovati dal V. Vicini di Modena.

Fig. 647 — Verona, presso Sant'Anastasia. Monumento di Guglielmo da Castelbarco.

Fig. 648 — Modena, Museo lapidario. Sarcofago del medico Jacopino Cagn li.

simili, di minore importanza, si trovano in quell'Istituto, e più nel Museo civico di Bologna. Oltre quello citato e riprodotto, di Giovanni d'Andrea Calderini, detto l'Arcidottore, si vedono quelli di Bonandrea de' Bonandrei (fig. 649), Lettore di Decretali († 1333); di Pietro Cerniti (fig. 650), Lettore di diritto civile († 1335), e di Bonifacio Galluzzi († 1346), Lettore di gius canonico (fig. 651).

In tutti è lo studio di rendere l'attenzione degli alunni: meglio vi riesce lo scultore del sepolcro del Bonandrei nella varietà de' moti smancevoli dei giovani allievi. In generale, il professore indica il testo che gli sta innanzi sulla cattedra, e gli studenti seguono la lettura fissi e chini sui loro libri. Alcuni alzan gli occhi al maestro, altri par che s'interroghino a vicenda sulle difficoltà o stieno per distrarsi chiacchierando tra loro.

Non sono certo opere d'arte singolari; notevoli però come tutte le rappresentazioni della vita sociale in un tempo in cui si tendeva a figurare scene sacre sui davanzali delle urne. Con uno sforzo lo scultore si provava a indicare il tendersi delle orecchie in ascolto, l'intensità del raccoglimento sul libro di studio, il protendersi degli uditori verso il maestro, l'eloquenza di questo e il religioso silenzio di quelli. Già si disegna la forma che i fratelli dalle Masegne, Andrea da Fiesole e Jacopo della Quercia porteranno a perfezione.

* * *

Un saggio principalissimo della scultura veneziana del Trecento è, per noi, il fonte battesimale del Battistero fiorentino,[1] eseguito nel 1370 per l'Arte di Calimala, come ne fa fede l'iscrizione: A . D . M . CCC . LXX . FACTVS . EST . ISTE . FONS . BAPTISMALIS . . . Esso è un pozzetto esagono, adorno nelle sue fasce di bassorilievi con le storie del *Battesimo*

[1] SCHMARZOW, *La data del fonte battesimale in San Giovanni di Firenze* in *Archivio storico dell'Arte*, 1889, pag. 386 e seg.

Fig. 649 — Bologna, Museo civico. Sepolcro di Bonandrea de' Bonandrei.
(Fotografia dell'Emilia).

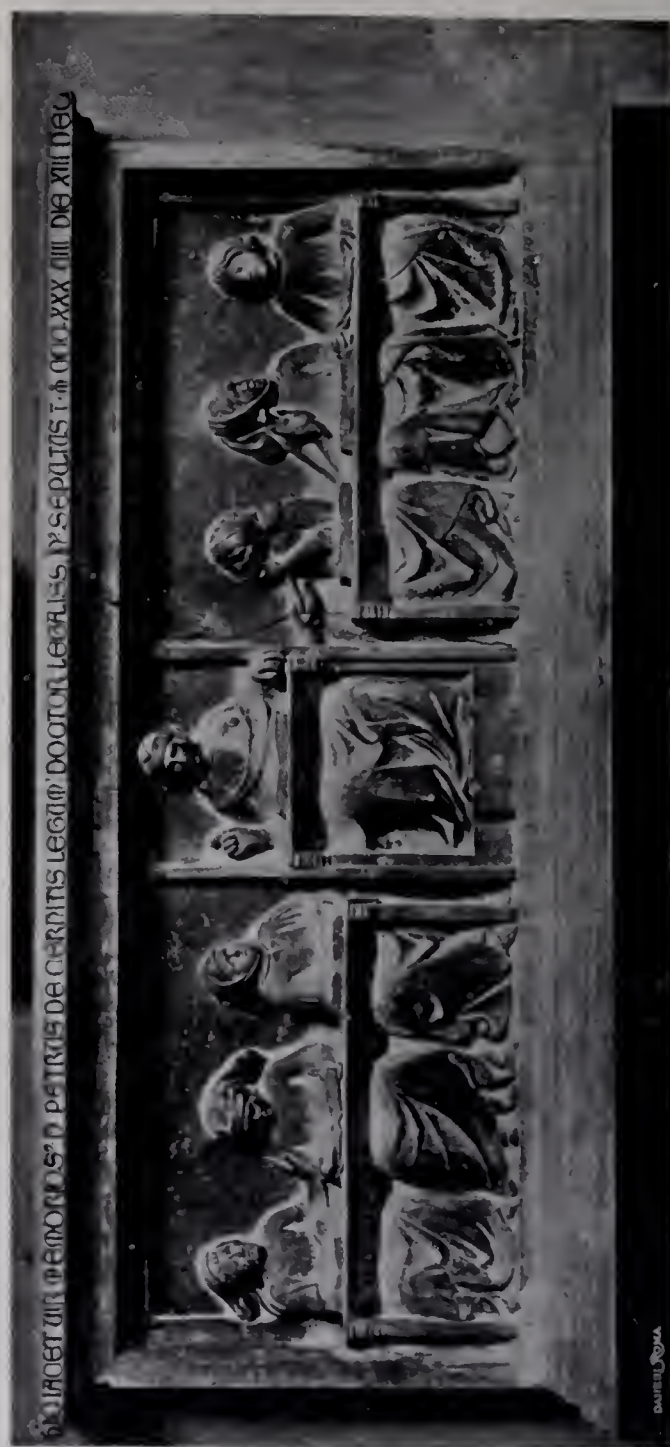



Fig. 650 — Bologna, Museo Civico. Sepolcro di Pietro Cerniti.
(Fotografia dell' Emilia).

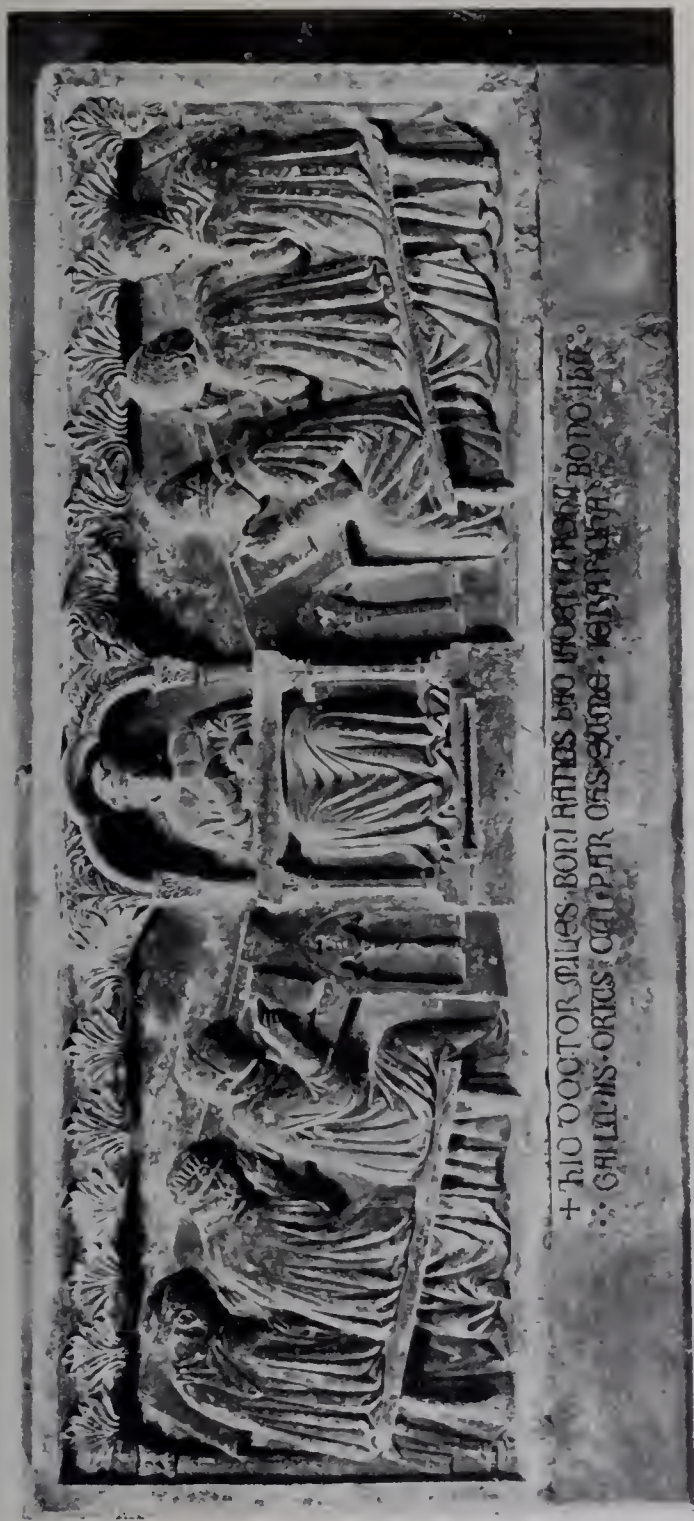



Fig. 651 — Bologna, Museo Civico. Sepolcro di Bonifacio Galluzzi.
(Fotografia dell' Emilia).

(fig. 652). Prima JOHANNES . BAPTIZAT . POPVLVM (fig. 653), in una forma insolita all'arte fiorentina, sul fondo d'un monte sparso d'alberi dalla chioma fitta e spugnosa, corso da un leone e da un'altra fiera che s'avanza verso un cavallo accosciato. Gli alberelli che spuntano sul monte e coronano la scena coi pennacchi ondeggianti sulle cornici del riquadro, si rivedono in altre tre scene seguenti. La composizione animata, non schematica, ricca di figure, lunghe, strette, varie d'aspetto,

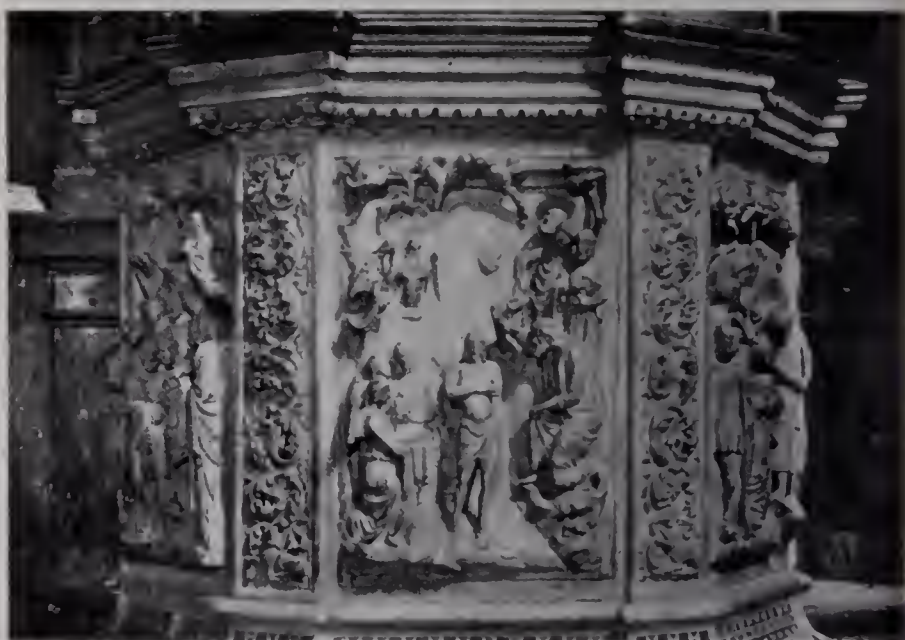



Fig. 652 — Firenze, Battistero Fonte battesimale (Fotografia Alinari).

richiama in qualche modo l'Altichiero e l'Avanzo nei celebri affreschi padovani. Alcune figure son piene di carattere, altre studiate dall'antico, altre con turbanti alla orientale; e sorprendono per la sveltezza delle linee, per la libera e facile disposizione, per il giusto scorciare de' piani.

Nella seconda scena JOHANNES . BAPTIZAT . CHRISTVM (fig. 654): nel fondo un cervo bruca le foglie d'un albero; tre angioli scendono a volo su nuvolette verso il luogo ove si compie il rito, e uno di essi si distacca dai piani degli altri per il forte

Fig. 653 — Firenze Battistero Particolare San Giovanni battezza il popolo.

Fig. 654 — Firenze. Battistero. Particolare. San Giovanni battezza Cristo.

sottosquadro, nel modo particolare degli scultori settentrionali, che nei marmi cercan gli effetti dell'intaglio in legno. Lunghe oltremodo sono le figure, segnate rapidamente, con gli occhi lunghi appena sbozzati; e la disposizione di esse è pittorica, su quelle rive del Giordano che triangolarmente s'insinuano nel fondo.

La terza scena porta la scritta: CHRISTVS . BAPTIZAT . JOHANNEM (fig. 655). Sotto gli alberelli del fondo un leone divora un daino, due fanciulli guardano spaventati, uno di essi accennando ad arrampicarsi sopra un altro albero. Due angioli scendono a volo, e sei figure, tra le quali due donne gentili, assistono, comprese di devozione, al battesimo di Giovanni. Anche qui la disposizione degli assistenti a scala e a linea trasversale, mostra lo studio dello scultore per rendere l'indietreggiare, l'affondarsi via via de' piani. Sotto questo riquadro sono ricordati i deputati dell'Arte di *Kalismala* che fecero eseguire il fonte battesimale.

Nella quarta scena CHRISTVS . BAPTIZAT . APOSTOLOS (fig. 656). Uno degli Apostoli riceve l'acqua lustrale versatagli sul capo da Cristo, in atteggiamento monumentale; un secondo Apostolo si toglie la sopravveste di dosso; altri, con le mani in mano o discorrendo con gli angioli, assistono. Due angioli piomban dall'alto.

A queste due scene ne seguono altre di mano differente. La prima: S. SILVESTER . BAPTIZAT . CONSTANTINVM (fig. 657). L'Imperatore giovane, ignudo, sta in una vasca: il Papa, cardinali e cortigiani assistono disposti in due ordini. Qui la composizione non ha aria, e le due file di personaggi parallele all'architrave della porta, con le teste una sull'altra, non mostrano lo studio prospettico de' bassorilievi precedenti. Eppure non vi sono dissimiglianze tali e tante tra essi da attribuire con lo Schmarzow queste figure a un fiorentino della scuola dell'Orcagna. Benchè mutino le proporzioni, esse sono ancora lunghe e diritte. Qui, trattandosi di un campo meno esposto degli altri alla vista, la esecuzione dovette essere affidata

Fig. 685 — Firenze. Battistero. Particolare: Cristo battezza Giovanni.
(Fotografia Brogi)

Fig. 656 — Firenze, Battistero. Particolare: Cristo battezza gli Apostoli.

Fig. 657 — Firenze, Battistero. Particolare: San Silvestro battezza Costantino.
(Fotografia Brogi).

a uno scolaro dello scultore degli altri quattro bassorilievi. Infine il sesto bassorilievo con la scritta: SACERDOS . BAP-

Fig. 658 — Firenze, Battistero. Particolare: Sacerdote che battezza i fanciulli. (Fotografia Brogi).

TIZAT . PVEROS (fig. 658), mostra una natura differente dagli altri, probabilmente, come parve allo Schmarzow, di uno scolaro dell'Orcagna, il quale però dovette tradurre nel marmo un disegno dello scultore principale del fonte, es-

sendovi qui un modo di comporre insolito ai Fiorentini. Lo Schmarzow suppose i due ultimi rilievi aggiunti a fine di completare le storie del fonte esagonale, quando si costruì il pozzetto e si eresse nella chiesa; e si mostrò propenso ad attribuire i primi quattro a tempo anteriore al 1371. « Qua e là », egli scrisse, « sono sparsi alcuni indizî che ci fanno risalire ad un'epoca più remota: dove un tipo bizantino, dove alcune pieghe fine, parallele ad uso degli avorî e delle miniature; anche la parte decorativa, almeno i fogliami dei pilastri, rassomigliano piuttosto a quelli di Nicola Pisano, a cui l'opera si ascrive nelle guide italiane ». Eppure non è dato pensare che i quattro primi bassorilievi fossero eseguiti in tempo differente dagli altri due; che i mercanti di Calimala li raccogliessero, li unissero su di un pozzetto esagonale, del quale invece sono proprie facce, e vi facessero aggiungere le altre due. Nè si vedono tipi bizantini in quelle forme naturalistiche e nuove, nè la decorazione ricorda in alcun modo quella di Nicola. Nei pilastri vi sono ornati gotici con mascherette che terminano i girari come nelle miniature bolognesi del tempo: il che in Nicola non si vide mai. Bene a ragione invece lo Schmarzow sentenziò che il fonte non offre nulla di simile con la scultura fiorentina del Trecento. E noi siamo disposti a indicarne la provenienza da Venezia, a vedere ne' bassorilievi un prototipo d'arte veneziana, al quale i dalle Masegne mostrano in generale di attenersi, ne' bassorilievi con le storie di San Francesco sull'altare scolpito a Bologna. Anche là le figure lunghe, diritte e scarne; ma qui la forma è meno convenzionale e più viva; la rappresentazione schematica, mutata in pittoresca scena; il racconto, fattosi più ampio, con ricchi particolari, con abbondanza di personaggi; la ricerca della prospettiva, insistente e nuova. Il Vasari [1] attribuì il fonte battesimale a Giovanni Pisano. Il

[1] *Le Vite*, ed. Sansoni, I, pag. 313.

Del Migliore [1] ad Andrea. La data del 1370 incisa nella iscrizione toglie ogni valore a quelle vecchie attribuzioni; nè i moderni seppero valutare l'importanza dell'opera, che parve finanche priva di sentimento individuale e di studio originale della natura, [2] mentre quel sentimento vi è grande e quello studio novissimo. Nè sembri strano che uno scultore di Venezia si trovasse a Firenze così abbondante di artisti, ricordandosi che Urbano d'Andrea, veneziano, *magistro intagli*, nel 1401 e nel 1402 lavorò con Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio e con Niccolò Lamberti per Santa Maria del Fiore. [3]

* * *

Dell'estendersi della scultura veneziana in terraferma sono prova i fratelli Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne, che tennero a Bologna il campo nella scultura. Vi eseguirono l'urna di Giovanni da Legnano (fig. 659), morto il 16 febbraio 1383, e sepolto in San Domenico di quella città. Il Lettore di Decretali dello Studio bolognese ebbe dai due fratelli veneziani il monumento più notevole tra quanti nel secolo XIV si eressero in memoria di Lettori delle Università italiane. Benchè frammentario, il monumento mostra la sua nobiltà nel gruppo che doveva vedersi presso la cattedra del dottore, a sinistra, e nel quale è espressa l'attenzione degli uditori con vivezza nuova: uno legge con gran diligenza un libro, un secondo abbassa gli occhi sulle studiate carte, due altri con la testa poggiata alle mani guardano, esaltati nell'intendere i veri della scienza. Tutti questi ascoltatori provano un diletto dello spirito e s'illuminano negli occhi e nei volti.

---

[1] *Firenze illustrata*, op. cit.
[2] Burckhardt, ed. cit. pag. 330.
[3] Cavallucci, *Santa Maria del Fiore*, op. cit.

Tra i sarcofagi dei Lettori dello Studio bolognese ve n'è un altro frammentario (fig. 660), che si credette erroneamente di Lorenzo Pini seniore, Lettore di Decretali, morto il 18 agosto 1352 e sepolto in San Pietro. È opera che non esitiamo invece di credere escita pure dallo studio di Jacobello e Pier

Fig. 659 — Bologna, Museo Civico.
Frammenti della tomba di G. da Legnano, op. di Jacobello e Paolo dalle Masegne.
(Fotografia Alinari).

Paolo dalle Masegne, tanta è la sua somiglianza col sepolcro di Giovanni da Legnano; ma probabilmente fu eseguito in tempo anteriore all'altro, come lascia vedere la disposizione, più corrispondente all'antico, e anche più materiale e men pittoresca, delle figure degli uditori nel secondo piano, vedute tra le teste degli uditori del primo. Nella faccia anteriore del sarcofago si vede di prospetto un Lettore dello Studio

Fig. 660 — Bologna, Museo civico. Sepolcro di Lettore bolognese della fine del Trecento, supposto di Lorenzo Pini.
(Fotografia dell' Emilia).

Fig. 661 — Bologna, San Francesco.
Altare marmoreo di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne
(Fotografia Alinari).

bolognese; a destra e a sinistra, gli uditori in due file, tutti lieti di apprendere.

Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne nel 1388 eseguirono

Fig. 662 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Particolare.

il grande polittico marmoreo dell'altar maggiore in San Francesco, a Bologna (fig. 661): nella base o predella, le istorie del Santo; dalle parti due torricciuole limitanti le numerose

Fig. 663 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Particolare.

nicchiette in cui si divide l'altare o disposte in due ordini, separate da pilastrini e chiuse da cuspidi gotiche (fig. 662 a 667). Ne' pilastrini che rinfiancano le nicchie si addos-

Fig. 664 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Particolare.

sano altri Santi, meno nei due di qua e di là dalla rappresentazione mediana adorni d'angioli con liuto, zampogna, organetto e viola. Nel mezzo, nella maggior nicchia, l'*Inco-*

Fig. 665 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Particolare.

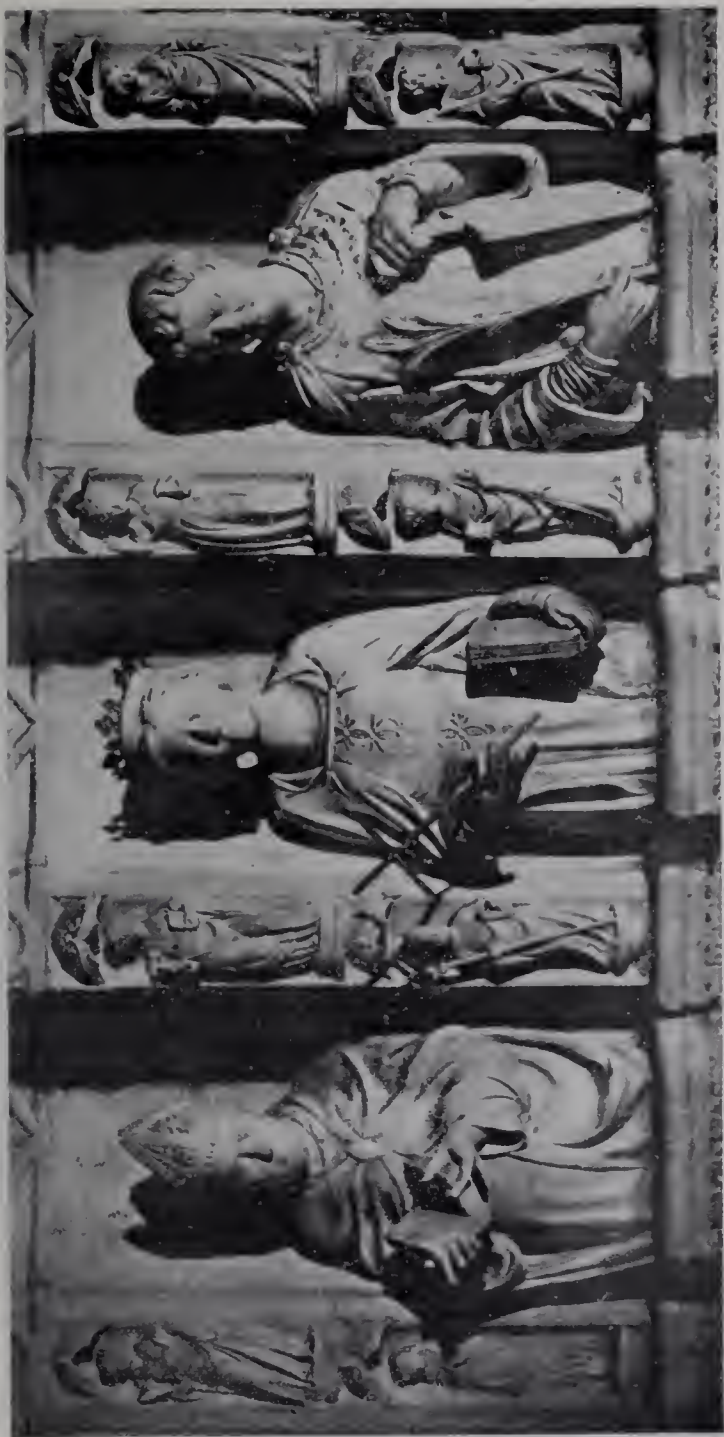



Fig. 666 – Bologna, San Francesco. Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Particolare.

Fig. 667 — Bologna, San Francesco. Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Particolare.

ronazione della Vergine (fig. 668), e, di sopra, il Padre Eterno incoronato (fig. 669). Sopra i due ordini delle imagini sacre spuntano pinnacoli, ciascuno con il busto d'un Profeta, ma

Fig. 668 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Particolare.

nel mezzo e ai lati s'innalzano edicolette col gruppo della Vergine col Bambino (fig. 670), l'*Annunciata* a destra, l'*Arcangelo Gabriele* a sinistra. Sopra le edicolette s'appuntano

Fig. 669 — Bologna, San Francesco. Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Particolare.

Fig. 670 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Particolare.

altri pinnacoli crestuti, che reggono sul culmine il Crocefisso fiancheggiato dalla Vergine e da Giovanni, nei lati un angiolo che suona la tuba.

Nel basamento o nella predella si vedono le storie del Santo rappresentate vivacemente, con figure lunghe dalla

Fig. 671 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne.

testa piccola. Vi è San Francesco che, ridate le vesti al padre, è coperto dal pallio del vescovo (fig. 671); lo stesso Santo in atto di sostenere il Laterano cadente, mentre il Papa sogna così miracoloso avvenimento (fig. 672). Poi innanzi al Soldano (fig. 673), ai piedi del Papa con uno stuolo di frati (fig. 674), e mentre riceve le stimmate (fig. 675), e allorchè, stando egli a convito, cade morto il signore che

gli aveva data ospitalità (fig. 676). Nelle prossime scene, il Santo rappacia nemici (fig. 677), muore (fig. 678), e appare al Pontefice (fig. 679).

In queste rappresentazioni si dispiega un naturalismo nuovo. Le figure dalle forme strette, anguste, dalle spalle spioventi, hanno tuttavia un carattere singolare: Bernardone, nella scena di Francesco coperto dal vescovo, rende con

Fig. 672 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne.

forza il tipo di vecchio fiero e iracondo; i Cardinali intorno al Papa, quando il Beato riceve le regole dell'Ordine, sono ritratti con esattezza grassi e vecchi; la folla intorno alla bara del Santo esprime nei più variati modi il dolore. Qui si può vedere come i due fratelli dalle Masegne sorgessero sul fondamento dell'arte toscana e vi mescolassero nordici elementi. Per le vie di Verona dovettero arrivare a Venezia le rigide e rudi imagini alemanne, a far perdere grazia all'arte

nostra e darle forza. Non si vedranno per molto tempo a Venezia le nobili signore di Nino Pisano, le vergini candide e pensose, i nobili profeti, gli eletti della Beltà; la Verità

Fig. 673 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne.

schietta, ancor grezza uscirà alla luce, finchè, come tra i cardi e le ortiche, fiorirà di grazia.

L'Arcangelo dell'*Annunciazione* stende la destra, e l'ampio manto si drappeggia giù dal braccio steso, come ne' Pisani non si vide mai. I Santi protendono la testa come in ascolto delle preghiere de' mortali. Escono da cespi al sommo delle piramidi i Profeti e s'inchinano divoti; sospingono la bella testina gli angioli sorridenti dalle cuspidette. Ma più di tutto

sorprende per la grazia gentile la Vergine col Bambino, benchè in parte modernamente rifatta, nell'alta edicoletta mediana, in mezzo alla selva de' pinnacoli, dove salgono su, come da patere di candelabri, i Profeti coi loro cartelli arrotolati. Da cuspide a cuspide, da merletto a merletto, da punta a punta, sale il pensiero sino al sommo, al Crocefisso che si estolle tra la pia Vergine e Giovanni.

Fig. 674 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne.

Qual'è la parte di ognuno de' due fratelli in questa opera mirabile? Uno scolpisce figure dinoccolate, forme spioventi, con le vesti che sembrano scivolare lungo i corpi; l'altro ritrae imagini più squadrate, dalle forme più rigogliose, dai capelli fini, leggeri e ondulati, dalle vestimenta sottili e più liberamente mosse. La *Incoronazione*, la Vergine col Bambino, i Santi a mezza figura (meno Dio Padre in centro) appartengono quasi tutti al maestro migliore; il resto devesi

attribuire all'altro, più vinto dalla maniera nordica, più lungo e più stretto e più rude. Si disegna già ne' Santi dell'altare di Bologna il tipo burbero degli Apostoli di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne, quali si vedono sull'iconostasi della basilica di San Marco.

Eseguita la grande pala d'altare in San Francesco di Bologna i due fratelli dovettero tornare a Venezia, ove nel 1394 eseguirono le figure degli Apostoli sull'iconostasi di San Marco; e quindi si recarono a Milano, e nel 1399 vi

Fig. 675 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne.

assunsero servizio nella fabbrica del Duomo come ingegneri, scultori e pittori, col soldo di 25 fiorini al mese, [1] per tre mesi soltanto e in via d'esperimento. Ma il giorno 7 di ottobre, Jacobello chiedeva licenza per sè e per il fratello ai deputati del Duomo, perchè il Duca lo aveva chiamato a Pavia per lavori nel suo castello. La licenza fu tosto concessa; ma Pier Paolo presto ripartì per Venezia senza il fratello, col quale forse era venuto in disaccordo. A lui fu affidato nel 1400 il finestrone del palazzo ducale nella facciata volta a mezzogiorno, *cum figuris ymaginum tresdecim*

---

[1] Nava, *Memorie e documenti storici del Duomo di Milano*. Milano, 1854.

Fig. 676 e 677 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne.

de petra bona pulcra de carraria marmorea... Item figura Sancti Marci in modo leonis de petra istriana et aliis de lapidibus de Verona prout continetur in dissegnamento.[1] La grand'opera doveva essere compiuta in un anno e mezzo, ma si protrasse sino al 1404, come si legge nell' iscrizione sull'ar-

Fig. 678 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne.

chivolto. L'indugio provenne probabilmente dalla malattia di Pier Paolo, che nel 1403 fece testamento, nel quale ricorda una possessione avuta a Bologna per dote della moglie bolognese, e crediti per l'ancona di San Francesco in quella città; raccomanda al figliuolo Antonio, minorenne, che « *faza*

[1] Paoletti, op. cit., pag. 3.

ben a seno »; ordina che siano venduti « *Ziorzi suo schiavo e Lucia sua schiava* »; accenna al modo di liquidare il suo avere con Nicola Venier, fratello del Doge, per una finestra e una porta, e lascia agli esecutori testamentari di fare a loro talento la pietra tombale sul suo corpo da seppellirsi « *in terra*

Fig. 679 — Bologna, San Francesco.
Altare maggiore di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne.

al luogo de san Stefano ».[1] Da ciò si dovrebbe dedurre che il finestrone del palazzo ducale non fu compiuto da Pier Paolo dalle Masegne, e tanto più che nel 1403, il dì 8 di giugno, non essendo scorso neppure un mese dalla data del testamento (14 maggio), Angeletto Venier aveva chiesto per la Serenissima alla Signoria di Firenze Nicola di Piero Lamberti, che, occupato ne' lavori del Duomo di Firenze e in una

[1] Paoletti, op. cit., pag. 4.

scultura per l'Arte de' giudici e notai, non potè accettare l'invito.[1]

Queste notizie e queste date mettono in dubbio che ai dalle Masegne si possano attribuire molte opere di scultura eseguite circa a quel tempo, come il monumento del doge Venier nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, e le statue nei setti delle cappelle laterali all'altar maggiore di San Marco in Venezia. Jacobello rimase in Lombardia, dove ancora si ritrova nel 1417.

La loro arte però rimase tipica ai maestri veneziani, e dovette diffondersi più di quanto si sappia. Nel Museo civico di Treviso, proveniente dal Palazzo pubblico di quella città, è una Madonna col Bambino (fig. 680), che molto ritrae della maniera dei dalle Masegne; e a Milano, nel Duomo, le figure del sarcofago di Marco Carelli (fig. 681), morto a Venezia nel 1394, tengono della maniera dei dalle Masegne, più che di quella de' maestri pisani, ai quali li connette il Meyer.[2] In quelle figure inquadrate nell'ornato gotico di Filippino degli Organi vi sono elementi di forme pisane, forme ereditate da Nino, miste a nordiche reminiscenze, come a Venezia si vede e non altrove.

Nell'iconostasi della basilica di San Marco, Pier Paolo e Jacobello dalle Masegne lasciarono in patria il maggior saggio di sè. Da un lato del metallico Crocefisso, opera di Jacopo di Marco Benato, si vede l'*Apostolo Giovanni* che si porta la sinistra al volto piangente, lasciando la destra in abbandono: figura elegante, benchè fasciata dal pallio, che fa riscontro a Maria, la quale si stringe addolorata le mani, dall'altro lato della croce: la testa della Vergine, tonda, forte, ha i caratteri alemanni che presentano altre figure di Apostoli. Uno legge in un libro, ruminandone i concetti; un altro secco, dalla persona tesa, sembra scoccar minacce;

[1] Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*. Firenze, 1839, tomo I.

[2] Alfred Gotthold Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance*, I Theil. *Die Gothik des Mailänders Domes und der Uebergangsstil*. Berlin, 1897, pag. 66 e seg.

Fig. 680 — Treviso, Museo civico. Madonna già nel Palazzo pubblico.

Fig. 681 — Milano, Duomo. Sarcofago di Marco Carelli.

un terzo apre al pubblico il libro della verità eterna e comanda imperioso di leggervi la parola di Dio; un quarto guarda fieramente alla sua destra; un quinto par che rugga come un vecchio leone. Vi è *San Pietro* con la testa lunga di mago, un Apostolo che par mosso a sfida, un vegliardo dalla gran barba fluente che severo interroga e scruta, uno che sbuffa e digrigna i denti, ed uno che toccando i libri divini rimbrotta chi li disconosce. Nelle loro mosse ardite, severe, militaresche (fig. 682-684) si vede l'arte di Pier Paolo e di Jacobello dalle Masegne che ispirerà le pitture de' Vivarini. Nelle ancone pittoriche si rivedrà il tipo burbero, truce, minaccioso degli Apostoli uscito da stampa toscana, modificato da mani tedesche. Tra quelle austere imagini si vedrà *San Girolamo* ruggente col leone che gli sta accosciato ai piedi, e altri Santi di tempra ferrea, indomiti, violenti; fieri più che solenni, potenti più per la gagliardia delle membra che per virtù dell'animo, superbi dei segni del grado o del martirio, che stringono in pugno come armi poderose.

In quelle figure è una nuova forza popolare, una nuova corrente d'idee sconvolgenti l'antica iconografia. Già si disegna, nel Settentrione d'Italia, nelle forme severe e rudi una nuova espressione dell'ideale. Verrà il Mantegna a rendere crudamente il cadavere di Cristo, Cosmè Tura come a sbalzar dal metallo le sue irte figure, Francesco del Cossa come a stamparle nella creta, Melozzo da Forlì come a inciderle con una punta di ferro. Mentre la Toscana inghirlanda la vita, nel Settentrione d'Italia se ne cercheranno le vene.

Il figlio di Giacomello o Jacobello dalle Masegne lasciò il suo nome su due monumenti, in quello di Giacomo Cavalli († 1386) nella chiesa de' Santi Giovanni e Paolo a Venezia; in quello di Prendiparte Pico († 1394), condottiere di Gian Galeazzo Visconti, podestà di Pavia e poi di Brescia,

Fig. 682 e 683 — Venezia, San Marco.
Statue sull'iconostasi di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne
(Fotografia Alinari).

Fig. 684 — Venezia, San Marco.
Statua sull'iconostasi di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne.
(Fotografia Alinari).

nella chiesa di San Francesco alla Mirandola.[1] Le iscrizioni che lo ricordano così suonano entrambe:

Questa opera de talio facta in preda
un vinician la fe cha nome Polo
Nato di Jachomel chataiapreda.[2]

Il monumento di Prendiparte Pico, innalzato da Caterina Caimi sua vedova, consta del consueto sarcofago veneziano su due mensoloni, adorno d'imagini sacre nel mezzo e nei lati, di stemmi nei fianchi, sormontato dalla figura distesa del defunto.[3] Nel mezzo del sarcofago sta il Crocefisso con la *Maddalena* ai piedi, *Maria* e *Giovanni* dalle parti; ne' lati, *San Cristoforo* e *Sant'Antonio* abate.

Simile al monumento di Prendiparte Pico è l'altro che gli fa riscontro, di Spinetta Pico, pure condottiere al servizio dei Visconti. Nel suo testamento del 1399 prescrisse che nel monumento fossero ritratti *Santo Stefano*, *Sant'Antonio* col porco, simbolo delle tentazioni immonde, e col campanello, segno della vigilanza contro di esse, e *San Cristoforo* in atto di passare a guado il fiume.

* * *

Nel San Petronio, a Bologna, altri maestri rappresentano alla fine del secolo XIV la scultura veneta, con le figure di Santi entro quadrilobi scolpite nel grande zoccolo della facciata. Vi è *San Domenico* con i lineamenti troppo incavati e con belle mani (fig. 685); *San Paolo* dalla barba serpentina e fasciato dal pallio (fig. 686); *San Floriano* in veste guerresca, forte e fine figura (fig. 687); *San Petronio* con la clamide a

---

[1] Il PAOLETTI lo dice erroneamente trasportato al Museo di Modena (op. cit., pag. 4). Così altri autori, anche il Burckhardt.

[2] A Venezia si legge PIERA e non PREDA (vedi a questo proposito: CAFFI, *Chataiapiera*, in *Nuovo Archivio Veneto*, 1891, n. 3).

[3] E' riprodotto dal LITTA, *Le famiglie celebri italiane*, vol. I.

pieghe simmetriche, la barba a cordoni aggroppati, i capelli a riccioli (fig. 688); *Sant'Ambrogio* minaccioso, dai grandi occhi bovini sotto le sopracciglia arcuate, dalle labbra strette e irose, dal petto largo e dagli zigomi forti (fig. 689). Quasi sempre gli scalpellini dello zoccolo della facciata di San Pe-

Fig. 685 — Bologna, San Petronio. Zoccolo della facciata. *San Domenico.*

tronio san rendere il tipo d'un Santo e la sua consueta espressione; così nel *San Francesco* estatico (fig. 690), visto di fronte, con orecchie grandi troppo di prospetto; così nel Santo vescovo benedicente solenne (fig. 691).

Del *San Pietro* (fig. 692) fu autore Giovanni di Riguzzo da Venezia, al quale fu allogato il 24 settembre 1393 dai fabbricieri del San Petronio. Sotto la prossima data del 12 no-

vembre di quell'anno si legge un'altra allogazione de' fabbricieri a Paolo Bonaiuto da Venezia, scultore, per sei mezze figure di bassorilievo del basamento della basilica, e cioè per i *Santi Petronio, Ambrogio, Francesco, Domenico, Paolo* e *Floriano*. Il 21 maggio 1397 da Venezia Paolo Bonaiuto

Fig. 686 — Bologna, San Petronio. Zoccolo della facciata. *San Paolo.*

mandava il *San Floriano*; il 16 novembre dello stesso anno, i *Santi Francesco* e *Domenico*. Sotto queste note scritte nel margine della convenzione, leggesi, come avverte il Gatti: *et plures figuras non fecit*. Il che significa che Paolo Bonaiuto non compì tutto quanto aveva preso impegno di fare.

Di lui è probabilmente la pietra tombale di Andrea de' Bovi († 1399), dottore in legge, ora nel Museo civico di Bo-

logna (fig. 693). Vi è in essa l'arte potente dei tagliapietra veneziani dello zoccolo nella facciata di San Petronio.

Tra la schiera degli scultori che da Venezia si recavano a Bologna, o mandavano di là le loro opere, va noverato Giovanni Ferabech di Alemagna, scultore, che il 12 novem-

Fig. 687 — Bologna, San Petronio. Zoccolo della facciata. *San Floriano.*

bre 1393 si obbligò di fare la Vergine col Bambino in braccio in mezza figura a bassorilievo, al pari delle altre di Giovanni di Riguzzo e Paolo Bonaiuto: è quella stessa che fu posta l'anno 1405 nella prima cappella a destra di chi entra nella basilica, e fu detta la *Madonna della Pace* (fig. 694). Scolpita

Fig. 688 — Bologna. San Petronio. Zoccolo della facciata. *San Petronio.*

Fig. 689 — Bologna, San Petronio. Zoccolo della facciata. *Sant'Ambrogio.*

Fig. 690 — Bologna, San Petronio. Zoccolo della facciata. *San Francesco.*

Fig. 691 — Bologna, San Petronio. Zoccolo della facciata. Santo vescovo benedicente.

in un quadrilobo, appunto come le figure del basamento della facciata del San Petronio, grandiosissima, è una prova di più come le forme nordiche si diffondessero, alla fine del Trecento, nell'Italia settentrionale, a Milano, che raccoglieva i suoi sforzi per formare la sua cattedrale, come gotica selva

Fig. 692 — Bologna, San Petronio. Zoccolo della facciata. *San Pietro.* Opera di Giovanni di Riguzzo.

marmorea, e a Venezia, dove incrudivan le forme di Jacobello e Piero dalle Masegne, e a Bologna, in cui Hans Ferabech scolpì insieme coi maestri veneziani.

Giovanni di Riguzzo era stato altra volta a Bologna a lavorare nel Foro de' Mercanti (fig. 695), sapendosi che nel 1382 i tagliapietra Giovanni col figlio Pietro, detto dalle Masegne,

Fig. 693 — Bologna, Museo civico. Sepolcro d'Andrea de' Bovi.
(Fotografia dell'Emilia).

Fig. 694 — Bologna, San Petronio. *Madonna* detta *della Pace*, opera di Giovanni Ferabech.

Fig. 695 — Bologna, Foro dei Mercanti, già detto loggia del Carrobio.
(Fotografia Alinari).

insieme con Giacomo di Pietro, pure dalle Massegne, attesero alla costruzione di tre pilastri di quell'edificio;[1] ma non è noto se la decorazione più importante fosse eseguita da essi o dai quattro tagliapietre fiorentini venuti da Firenze, Berto di Giacomo, Egidio di Domenico, Francesco di Guardo e Berto di Antonio. Fra tutti i documenti relativi alla loggia del Carrobio, detta la *Mercanzia*, non uno che accenni, scrive

Fig. 696 — Foro dei Mercanti. *La Giustizia* in un nicchio circolare della loggia.

l'Orioli, diligente illustratore dell'edificio, « alle sette statuette poste nei nicchi circolari del portico ». In ogni modo non sembra che debbano attribuirsi a quei maestri, intenti a lavori semplici di scalpello, quelle nobili statue della *Giustizia* e di santi patroni (fig. 696-698), che appartengono più all'arte vene-

[1] EMILIO ORIOLI, *Il Foro dei Mercanti di Bologna*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1892, pag. 387 e seg.

Fig. 697 — Bologna, Foro dei Mercanti.
Figura di Santo in un nicchio circolare della loggia

Fig. 698 — Bologna, Foro dei Mercanti.
Figura di Santo in un nicchio circolare della loggia.

ziana che alla fiorentina. Si osservino nel movimento delle vesti quelle costole delle pieghe che si torcono, rompendo le ondulate curve o il loro parallelismo, come le linee tirate a fil di piombo; e si vedrà una forma speciale dell'arte ispirata dai fratelli dalle Masegne. Possiamo chiederci quindi se qui si tratti di opere di Giovanni di Riguzzo e de' suoi compagni; e ci parrà probabile, ricordando che quel maestro lavorò anche a Bologna nel 1384 nel palazzo de' Notai,[1] e più tardi in San Petronio. Il *San Paolo* dello zoccolo della facciata di quella chiesa fa fede intanto che Giovanni di Riguzzo era un degno maestro, e che a lui possono convenire alcune sculture dei nicchi circolari della loggia bolognese del Carrobio.

* * *

Altri maestri veneziani, degni di contrastare il predominio ai fratelli dalle Masegne, si ritrovano a Bologna, intenti a scolpire con forza nuova, precorrendo Jacopo della Quercia, i quadri sotto i finestroni ai lati di San Petronio: finestra V e VI nel lato sinistro; finestra III alla VI compresa, nel lato destro (fig. 699 a 713). Le loro figure dal petto largo, dal ventre turgido, con la testa all'indietro, potenti, energiche, amplissime, hanno barbe e capelli mossi come da vento turbinoso; le dita delle mani un po' grosse e poco mobili; le pieghe prolisse, talora a fusetti lunghi ed incavati. Spiegano quei Profeti e quei Santi i loro rotuli, che s'arricciano, e si stendono anche come drappi aggirati dal vento.

Ora questi maestri novissimi e grandi, che precorsero al capolavoro della scultura quattrocentista veneziana, quale è l'iconostasi dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, s'incontrano altre volte a Bologna. Innanzi alla porta di San Francesco vedesi il monumento di Pietro da Canetolo (fig. 714), legista e milite famoso († 1403). A questa data all'incirca giu-

[1] ORIOLI, op. cit., pag. 390.

stamente fu ascritto il sepolcro, ma non altrettanto bene fu attribuito ad Andrea da Fiesole, scultore delle urne dei da Saliceto. Basti confrontare il Redentore che incorona la Vergine, nel cenotafio di Pietro da Canetolo, con le figure

Fig. 699 — Bologna, San Petronio. Bassorilievo sotto un finestrone.

descritte ne' quadri sotto i finestroni del San Petronio per accorgerci che una stessa mano mosse all'indietro il largo busto del Redentore, ne stirò i muscoli del collo, e segnò intorno al braccio sinistro quelle pieghe incavate che si vedono, ad esempio, nel *San Giovanni Battista* dei finestroni. Un'altra opera della stessa mano è il piccolo *Presepe* del

Museo civico, proveniente dalla Università (fig. 715). La tavoletta che, in origine, dovette essere parte della predella di un'ancona marmorea d'altare, ci mostra la *Vergine col Bambino, San Giuseppe* e *San Paolo* con la mano sulla testa d'un

Fig. 700 – Bologna, San Petronio. Bassorilievo sotto un finestrone.

donatore: un angiolo adora il divin pargolo, mentre un altro chiama i pastori alla capanna illuminata dalla stella. Anche in questa opericciuola, la figura di *San Paolo* può apparire una riduzione in piccolo d'altre figure de' finestroni, e così quella del pastore incappucciato che riceve l'annuncio dell'angiolo.

Il sepolcro di Pietro da Canetolo e questa *Natività* ci portano ad assegnare al 1400 circa le date de' bassorilievi sotto le finestre del San Petronio. I libri di questa catte-

Fig. 701 — Bologna, San Petronio. Bassorilievo sotto un finestrone.

drale forse ce ne rivelano gli autori ne' maestri Girolamo Barosso e Francesco de' Dardi, veneziani. Questi convennero il 6 dicembre 1393 per la provvista de' marmi istriani occorrenti al traforo delle due finestre nelle due prime cappelle in costruzione; il 19 settembre 1396 provvidero marmi per i fianchi del San Petronio: il 16 febbraio 1397 altri marmi istriani occorrenti alle finestre di altre due cappelle; il 3 no-

vembre 1400 ancora marmi necessarî al basamento de' fianchi e alle finestre.

Certo è che nel gruppo dei bassorilievi da noi indicati

Fig. 702 — Bologna, San Petronio. Bassorilievo sotto un finestrone.

si possono distinguere due mani d'artisti, uno più libero, l'altro più contenuto; uno più largo e grandioso, l'altro più ristretto e grosso di lineamenti. Benchè lavorassero uniti e con gli stessi principî d'arte, si sente la differenza di ardimento, di ampiezza e di forza.

Tenuto conto poi che il dottore e milite da Canetolo moriva nel 1403, dobbiamo ascrivere i migliori tra i bassorilievi dei

finestroni, aventi più rapporti col sepolcro Canetolo, a Girolamo Barosso, e gli altri a Francesco di Dardi.

Potrebbe credersi che questi due fossero semplicemente provveditori de' marmi occorrenti, ma convien pure tenere in conto che Pier Paolo dalle Masegne fu accreditato dai

Fig. 703 — Bologna, San Petronio. Bassorilievo sotto un finestrone.

massari per la provvigione di marmi necessarî alle finestre di due cappelle. Sotto il titolo di provveditore di marmi si nascondeva il tagliapietra. E ricordiamo che un Dardi del fu Francesco di Cavaso, tagliapietra, della contrada di San Pantaleone in Venezia, fu nel 1351 il fideiussore di Andriolo de Sanctis e de' suoi due compagni, scultori dell'arca di Ja-

copo da Carrara. Infine, in alcuni atti riferiti dal Paoletti, quel Dardi tagliapietra è indicato come padre di un Francesco *tajapiera de confinio S. Pantaleonis.*

Di Francesco Dardi abbiamo ancora altre notizie: nel 1394 insieme con Girolamo Barosso tagliapietra convenne con un

Fig. 704 — Bologna, San Petronio. Bassorilievo sotto un finestrone.

maestro di Monte di Valpolicella per la provvista di marmi; nel 1403 espresse le sue ultime volontà, nominando esecutorî testamentari *ser girardo taiapiera de la chontrada de S. benedetto, he ser girolimo baroso de la chontrada de S. Felise.*[1]

[1] Paoletti, op. cit., pag. 4 e 50.

Fig. 705 — Bologna, San Petronio. Bassorilievo sotto un finestrone.

Fig. 706 — Bologna, San Petronio Bassorilievo sotto un finestrone.

Fig. 707 — Bologna, San Petronio. Bassorilievo sotto un finestrone.

Fig. 708 — Bologna, San Petronio. Bassorilievo sotto un finestrone.

Fig. 709 e 710 — Bologna, San Petronio. Bassorilievi sotto i finestroni.

Fig. 711 — Bologna, San Petronio. Bassorilievo sotto un finestrone.

Fig 712 e 713 — Bologna, San Petronio. Bassorilievi sotto i finestroni.

Girolamo Barosso s'incontra più frequentemente, quasi esecutore testamentario nato dei tagliapietra veneziani: l'abbiamo veduto assistere all'utimo atto di Pier Paolo dalle

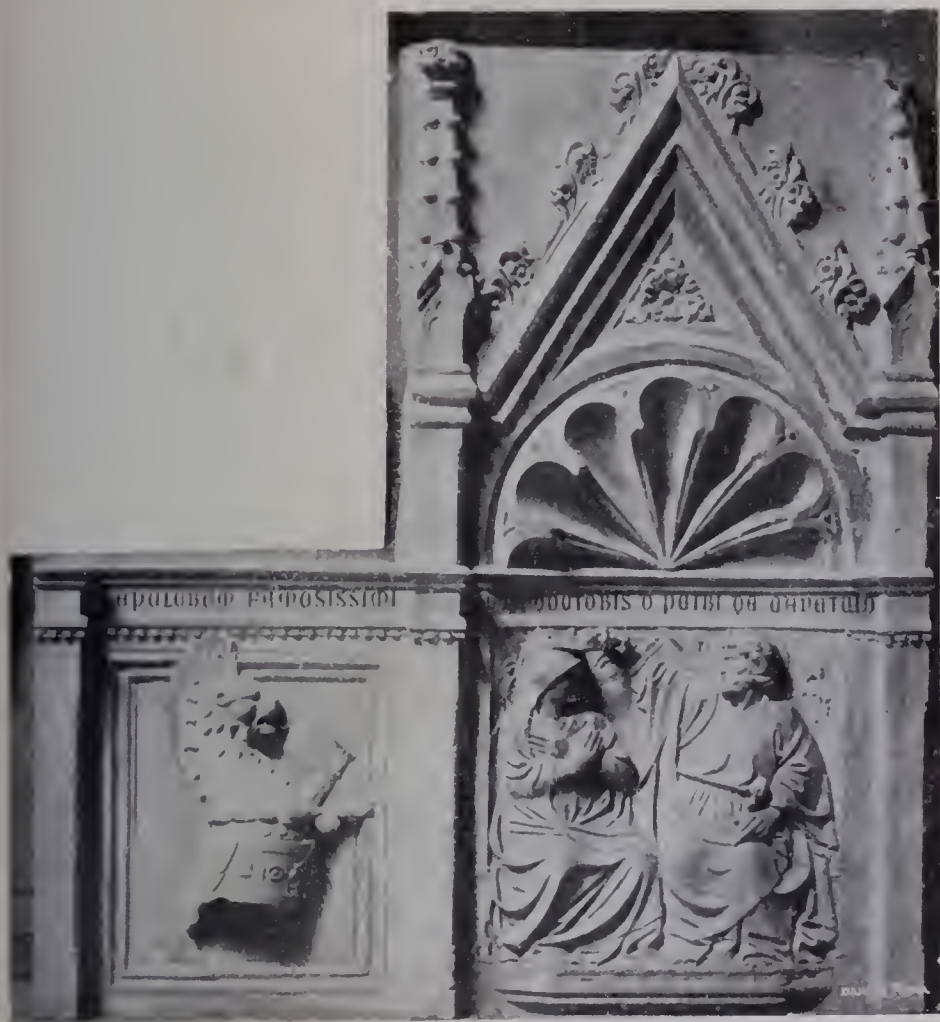



Fig. 714 — Bologna, San Francesco. Frammenti del sepolcro di Pietro da Canetolo. (Fotografia dell' Emilia).

Masegne, del suo compagno Francesco Dardi, e si trova anche prima, nel 1384, testimone delle ultime volontà di Giovanni di Andriolo de Sanctis,[1] suo consanguineo, e in seguito,

[1] Paoletti, op. cit., pag. 54.

nel 1405, di Gerardo tagliapietra del fu Mainardo.[1] In altre disposizioni testamentarie dello stesso anno ricorre il suo nome, e ancora in un rogito del 1409.[2]

I due maestri si posson quindi chiamare autori delle mirabili decorazioni di alcuni finestroni di San Petronio. Entrambi appartennero alle maggiori famiglie de' tagliapietra veneziani, e rappresentarono al limitare del Quattrocento l'arte fiorente nella laguna veneta.

Fig. 715 — Bologna, Museo civico. Presepe.

* * *

Le sculture di Jacobello e Piero dalle Masegne e le altre de' maestri veneziani a Bologna colpirono Andrea da Fiesole,

[1] Paoletti, op. cit., pag. 94.

[2] Paoletti, op. cit., pag. 46 e 20.

che le prese a modello per le arche di Lettori dello Studio di Bologna, principalmente per quella di Giovanni da Legnano, una volta per il sepolcro di Roberto e Riccardo di Saliceto, Lettori di diritto civile (fig. 716), già nella chiesa di S. Martino, nel quale lo scultore fiesolano dette ai discepoli rappresentati un'attitudine pensosa; un'altra volta per il cenotafio di Bartolomeo da Saliceto (fig. 717 a 721), professore di diritto civile:

OPVS ANDREE DE FESVLIS 1412.

Andrea Fiesolano si mostra qui seguace dei dalle Masegne nelle sue figure scarne, piene di carattere, però con occhi tondi a fior di testa, con zigomi grandi e mento sporgente, così che sembrano sbalzate sul metallo, invece che cavate dal marmo.

Gli esempî dei dalle Masegne fruttarono, poi che anche Jacopo della Quercia s'ispirò ad essi nell'eseguire il monumento per la famiglia ferrarese de' Vari, cioè quel sepolcro che, sequestrato dal Senato di Bologna, servì poi a dare onorata sepoltura alle ossa di Anton Galeazzo Bentivoglio, in San Giacomo Maggiore di quella città. Il monumento ha la forma de' cofani civili bizantini e delle cassette alla certosina, con il coperchio a piramide tronca. La figura del defunto si estende sulla faccia anteriore della piramide. Sopra, sulla cornice di coronamento, stanno la Vergine col Bambino e due Santi; intorno, le figure delle *Virtù*. Nella faccia anteriore dell'urna siede il defunto, forse Giacomo de' Vari o Varri, Lettore di chirurgia e di medicina pratica a Bologna fra il 1392 e il 1403. È evidente che Jacopo della Quercia si conformò nel disegno del monumento al carattere de' sepolcri de' Lettori bolognesi, e lo distribuì, come fece Andrea da Fiesole per quello di Bartolomeo da Saliceto, col sarcofago poggiante su mensole, col coperchio a piramide tronca, con le statue sull'incorniciatura superiore e agli angoli inferiori e superiori dell'urna. Nel bassorilievo della faccia anteriore del sarcofago, Jacopo della Quercia e Andrea da Fiesole dettero

Fig. 716 — Bologna, Museo civico. Frammento del sepolcro di Roberto e Riccardo di Saliceto.

la stessa disposizione inclinata de' banchi degli scolari, come nell'arca di Giovanni da Legnano. Andrea conserva certe forme

Fig 177 — Bologna, Museo civico. Sarcofago di Bartolomeo da Saliceto. (Fotografia Alinari).

arcaiche dei fratelli dalle Masegne, e solo nelle mensole figurate lascia trasparire la propria natura toscana, i ricordi di forme che poi Donatello consacrò. Le doppie mensole furono

mantenute da Jacopo della Quercia anche nel sarcofago di un Pio da Carpi, recentemente scoperto da Giulio Bariola; e tutto ci move a pensare che l'educazione artistica di Jacopo si formasse a Bologna.

L'attribuzione che si fa comunemente a lui della Madonna col Bambino, nella sagrestia di Ferrara, non è forse

Fig. 718 — Bologna, Museo civico. Particolare del monumento suddetto

estranea al sentimento de' rapporti che il grande scultore senese ebbe con l'arte veneziana svoltasi a Bologna alla fine del secolo XIV e al principio del XV. Quella Madonna appartiene all'arte dei dalle Masegne; la data del 1408 è apocrifa ed è la stessa della prima allogazione data a Jacopo della Quercia in Siena per il lavoro della fonte della piazza

del Campo. Già Carlo Cornelius dubitò dell'attribuzione della Madonna di Ferrara a Jacopo, per la semplicità dell'attitudine e la calma dell'espressione, in contrasto con lo stile ordinario del maestro. Certo è che vi sono forme arcaiche le quali non si vedono mai in Jacopo: i capelli setolosi e grossi della Madonna, la testa tondeggiante sopra un

Fig. 719 — Bologna, Museo civico. Particolare del monumento suddetto.

carnoso collo cilindrico, la corona regale, le pieghe ampie che ricadono in lunghe fuggenti curve, l'arrotolarsi e arricciarsi del lembo dei drappi e delle vesti. Ma la mancanza di opere della prima giovinezza di Jacopo rende dubitosi a negargli risolutamente la Madonna di Ferrara: a noi basti osservare che essa non corrisponde alle opere di lui cono-

Fig. 720 — Bologna, Museo civico. Particolare del monumento suddetto.

Fig. 721 — Bologna, Museo civico. Particolare del monumento suddetto.

sciute sin qui, e che presenta le forme di Pier Paolo e Jacobello dalle Masegne. Ricordiamo come il cadere del manto di quella Madonna, in una linea trasversale, quasi tirato da destra a sinistra, abbia riscontro non solo nella figura della Vergine incoronata della pala d'altare dei dalle Masegne in San Francesco di Bologna, ma anche con gli altri maestri veneziani che decorarono San Petronio e influirono sullo spirito e sull'opera di Jacopo della Quercia.

Alla fine del Trecento, come Altichiero e Avanzo nella pittura, così i fratelli dalle Masegne nella scultura annunciavano il rinnovamento. Una nuova fiamma s'accende nel Settentrione, un guizzo corse la forma, un fiorire di giovinezza: l'arte si prepara alle nuove conquiste della verità della vita.

All'arte elevata, elegante, aristocratica di Toscana, Venezia contrappone un'arte rude, potente, fervida. Mentre si cominciava a spiegare la grande enciclopedia figurata sui capitelli del palazzo Ducale, e gli ultimi rampolli della maniera del pisano Giovanni di Balduccio coronavano la basilica di San Marco, Venezia iniziava la sua conquista artistica nella terraferma, traverso l'Emilia e lungo le rive adriatiche.

VI.

Le arti minori del Trecento connesse con l'arte plastica. La scultura in legno. Intaglio di statue: Crocifissi, Redentori, Santi patroni, l'Arcangelo e l'Annunciata — Intaglio di bassorilievi: ancone e paliotti d'altare. Il paliotto del Duomo di Treviso, con la rappresentazione del " Giudizio universale „ — Mobilia: cori, lampadari, armadi, casse, cornici — Intagli per le arti edilizie: porte, soffitti, loggie — Intaglio in avorio: statuette e bassorilievi. Intaglio in osso: cassettine alla certosina, pettini e selle — Lavori in istucco e pasta — Sviluppo dell'arte dell'oreficeria nel Trecento. Oreficeria sacra: croci, altari, pastorali, reliquiari, altari. L'altare del Santissimo Corporale a Orvieto, di Santo Jacopo a Pistoia. Il dossale di San Giovanni a Firenze — Rose di oro, turiboli, candelabri, ecc. Ornamenti in metallo di uso personale. Argenteria per la mensa. — Arte del ferro: grate, a Siena, a Orvieto, a Verona. Serrature e chiavi. Portatorcie, reggistendardi, lanterne. — Armi. — Fusione in bronzo. Sigilli. Orologi. Piccoli oggetti figurati. Monete. Medaglie.

L'arte romanica mal si prestava alle piccole cose, tanto era grande e forte, tanto il bisogno di consacrare gl'ideali della romanità rifiorente. Se ripeteva gli esemplari bizantini, li ingrossava, non intendendone le forme sottili, eleganti, uscite da una società raffinata, colta, erede dell'antico. Ma nel Trecento l'arte indigena rese nobili e grati gli oggetti che servivano alla vita. Insieme con la pittura e la scultura fiorirono le cosidette arti minori. Quando nel 1349 i pittori fondarono a Firenze una società, sotto il nome di San Luca, presero a compagni i maestri di legname e di metallo. A Venezia, i capitolari de' pittori statuiscono per lavori di scudi e di rotelle, di selle e di cofani; a Padova, nella fraglia dei pittori, è ricordo di pitture di casse; a Bologna, tra i pittori. si accolgono sellai e fabbricanti di foderi di spade.

Gl'intagliatori in legno, *magistri lignaminis, fabri lignarii, carpentieri, maestri di case, marangoni*, ecc., assunsero importanza grandissima, gareggiando essi con lo scultore

in pietra nelle opere più popolari d'intaglio in legno; passando dal costruire la mobilia all'edificare le navi e le case; preparando gli oggetti su cui il pittore dipingeva. Nell'età romanica l'arte di scolpire in legno aveva dato in Toscana uno de' saggi più grandi e belli, la *Deposizione dalla croce* della cattedrale di Volterra (fig. 722); e nel Trecento si mo-

Fig. 722 — Volterra, Cattedrale. La *Deposizione dalla Croce*, intaglio in legno.

strò principalmente in Toscana alleata all'arte dello scultore in marmo. Ma di frequente non sdegnò di lasciare il marmo per il legno.[1]

[1] In Italia si manca d'opere generali sulle arti minori. Il *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance*, di M. Viollet-le-Duc (Paris, 1872-74), non ha tra noi riscontro nè grande, nè piccolo. Le monografie scritte sopra ispeciali produzioni delle arti minori non ebbero di mira l'ambiente generale del loro sviluppo, e furono come tanti quadri eseguiti senza cognizione del luogo dove si dovevano appendere. Il Molinier, che iniziò di recente l'*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie* (Paris, 1896 e seg.) fa poca e non giusta parte all'arte nostra, appunto perchè gli mancò il materiale

Tra le statue intagliate in legno nel Trecento, ad ornamento del coro delle chiese o del fondo delle cappelle, teneva il primo posto quella di Cristo crocefisso. Discorrendo di Niccolò di Nuto, scultore e capomaestro del Duomo di Orvieto, accennammo a' suoi Crocefissi, ora nelle sagrestie di quella chiesa;[1] ma altri, anche più mirabili, se ne vedono nelle chiese italiane, dimenticati dai devoti dell'arte, quantunque portino talvolta i nomi dei nostri artisti maggiori. Quello in San Michele in Borgo di Pisa, già sulla porta del Camposanto, fu attribuito dal Da Morrona[2] « al prodigioso scalpello di *Nicola* e poi volontieri ancora a quel di *Giovanni* suo figlio », mentre il Supino[3] propende ad ascriverlo a Nino Pisano, ricordando la mezza figura del Redentore nel sarcofago sul monumento Scherlatti. « Pende, egli scrive, il Cristo sulla croce con le braccia distese, i piedi soprammessi e tenuti fermi da un chiodo, la testa abbandonata sull'omero destro, il torso nudo, i fianchi ricoperti di un sottil panno, che con naturali andamenti di pieghe finissime gli scende sin sotto il ginocchio. Sul capo, in una cartella, a caratteri gotici, è la scritta: *Jesus Nazarenus Rex Judeorum*. Piena di dolorosa espressione la testa, dalle chiome a ciocche, cadenti sulle spalle, dagli occhi socchiusi, dalla bocca semiaperta; studiate anatomicamente le braccia distese, sapientemente solcate dalle vene; nel torso, sebbene non possa dirsi la parte migliore della figura, perchè esile e un po' rigido, sono ben resi i vari muscoli; meglio quelli delle gambe contratti per la sforzata positura ».

completo di ricerche italiane. Basti il dire che, per l'intaglio in legno, si servì del *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 in Roma, preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo*, di RAFFAELE ERCULEI (Roma, 1885). E notisi che per l'oreficeria ben poco aggiunse al LABARTE, *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance* (Paris, 1872-1875).

[1] Di Niccolò Nuti, come intagliatore in legno, sappiamo ancora che per il coro del Duomo d'Orvieto eseguì le figure dei Santi Francesco, Domenico e Agostino. (Vedi FUMI, op. cit., pag. 276).

[2] *Pisa illustrata*, III, pag 163.

[3] SUPINO, op. cit., pag. 241.

Altri Crocefissi dimostrano la potenza raggiunta nel Trecento nell'espressione della morte dell'Uomo-Dio: quello di Santa Maria sopra Minerva in Roma attribuito per erronea tradizione a Giotto; l'altro che il Bode ascrive a Andrea Pisano, [1] probabilmente assai posteriore a questo maestro; un terzo nell'andito che adduce alla sagrestia di Santa Maria Donna Regina, in Napoli, d'un maestro senese, che riflette la purezza nobilissima di Simone Martini.

Insieme con i Crocefissi e le statue del Redentore benedicente (una colossale, inosservata, a Orvieto nella Congregazione di carità), si continuò a intagliar Madonne, che poco si possono studiare oggidì, tanto sono guaste in gran parte, più volte colorate, e coperte di drappi e di *ex-voto*. Un bel gruppo d'un intagliatore fiorentino, con la Madonna e il divin Figlio, si vede nel Museo Federico a Berlino: è policromo e proviene dalla raccolta Beckerath. [2]

Nè si tralasciò di scolpire le statue dei santi patroni delle diocesi. Nella chiesa di San Vittorino, presso Aquila, è la statua in legno di una santa coronata (fig. 723), coperta di lino con imprimitura di stucco, colorata e dorata nella chioma. È molto guasta, sì che non riesce di riconoscere in essa con sicurezza Santa Caterina, anche per esser venuti meno i suoi simboli, forse una spada e una palma; ma richiama l'arte di Tino di Camaino che tenne il campo della scultura a Napoli, al tempo di re Roberto. La graziosa statuetta ha l'eleganza senese delle figure delle *Virtù*, che si vedono nei monumenti angioini di Tino. [3]

Più comunemente in Toscana, nella seconda metà del

---

[1] BODE, *Neue Erwerbung für die Abteilung der christlichen Plastik in den Königlichen Museum* (*Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen*, 1886, pag. 203 e seg.): BODE u. VON TSCHUDI, *Beschreibung der Bildwerke des christlichen Epoche.* (Berlin, Spemann, 1888).

[2] JUSTI. *Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV Jahrhunderts in Berliner Museum* (*Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsamml.*, 1903, pag. 279 e seg.).

[3] Notiamo che a San Niccolò dei Mendicoli a Venezia si serba la statua del santo patrono, in legno intagliato, del secolo XIV.

Fig. 723 — Aquila, Chiesa di San Vittorino. *Santa Caterina* (?), intaglio in legno.

secolo XIV, si rappresentò l'*Annunciazione* con le due figure dell'Arcangelo e di Maria. Abbiamo già veduto come Nino Pisano fornisse a Pisa i migliori esemplari della rappresentazione, e come fosse degnamente imitato. Anche più tardi, alla fine del Trecento, nell'*Arcangelo Gabriele* del Museo del Louvre (fig. 724), e nell'altro del South Kensington Museum (1719-1861), si serbano le tracce dell'impulso di Nino. Similmente a Siena si predilesse dagl'intagliatori in legno e dai divoti la scena dell'*Annunciazione*: se ne hanno esempi a Orvieto, nel Museo dell'opera, nell'*Angiolo* e nell'*Annunziata* che appartennero probabilmente a due gruppi diversi, corrispondenti in qualche modo all'arte di Agnolo e di Agostino da Siena;[1] nelle altre due statue (fig. 725 e 726) della chiesa di Sant'Antonio abate a Montalcino (1369-1370); e nelle due peggiori (fig. 727 e 728) della chiesa del *Corpus Domini* nello stesso luogo.[2]

* *

Dalle grandi statue si passò all'intaglio de' bassorilievi nelle ancone e ne' paliotti d'altare. Nel 1310 un artefice intagliò un'ancona votiva con la imagine di San Donato, per la chiesa di questo Santo a Murano,[3] e vi appose la scritta: CORANDO MCCCX INDICIONE VIII IN TEMPO DE LO NOBILE HOMO MISER DONATO MEMO HONORADO PODESTA DE MURAN FACTA FO QUESTA ANCHONA DE MISER SAN DONATO. L'ancona si conserva ancora, e presenta di qua e di là dal santo patrono le due figure dipinte di Donato Memmo e della sua consorte, fortemente rilevate per lo scuro ombreggiare, segnate con gran perfezione. Un'altra ancona intagliata, ese-

---

[1] Le due statue, a detta del FUMI (op. cit., pag. 27[illegible]), s'innalzavano sotto edicole o *armari* dipinti dentro e fuori da maestro Antonio e dorati nel 135[illegible].

[2] Cfr. a questo proposito l'accurato studio del dott. PIETRO D'ACHIARDI, *Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV* (*L'Arte*, 1904, fasc. IX e X).

[3] ZANETTI, *La basilica dei Ss. Maria e Donato in Murano*, Venezia, Longo, 187[illegible].

Fig. 724 — Parigi, Museo del Louvre.
Statua dell'Arcangelo Gabriele, intaglio in legno - (Fotografia Giraudon).

Fig. 725 — Montalcino. Chiesa di Sant'Antonio abate.
Statua dell'*Annunciata*, intaglio in legno - (Fotografia Luciani).

Fig. 726 — Montalcino, Chiesa di Sant'Antonio abate.
Statua dell'*Arcangelo Gabriele*, intaglio in legno - (Fotografia Luciani).

Fig. 727 — Montalcino, Chiesa del Corpus Domini
Statua dell'*Arcangelo Gabriele*, intaglio in legno - (Fotografia Luciani).

Fig. 728 — Montalcino, Chiesa del Corpus Domini
Statua dell'*Annunciata*, intaglio in legno - (Fotografia Luciani).

guita da Caterino di maestro Andrea per la chiesa del *Corpus Domini* a Venezia, si vede ora, ricca di tredici gruppi negli scomparti, nel Museo Correr di Venezia. Recava un tempo quest'iscrizione: BARTHOLOMEI MI PAVLI PIXIT, CHATARINVS FILIVS MAGISTRI ANDREAE INCIXIT HOC OPVS.[1] Questo Caterino intagliatore, differente dal pittore di questo nome,[2] operò anche nella croce stazionale dipinta da Niccolò di Piero, esistente nella chiesa de' Padri francescani riformati di Verrucchio, in quel di Rimini, e vi appose la scrttta: MCCCCIIII NICHOLAUS PARADIXI MILES DE VENETIIS PINXIT ET CHATARINUS SANCTI LUCE INCIXIT.[3] Ma più di tutte le ancone ricordate, è veramente degno di ammirazione il paliotto della sagrestia del Duomo di Treviso, con le scene del *Giudizio Universale* assegnato alla prima metà del Trecento,[4] ma che appartiene invece agli ultimi di quel secolo.

Nella zona superiore del paliotto siede il Redentore sopra un arcobaleno, entro un'aureola (fig. 729), aprendo la palma della destra verso gli Eletti, ritirando la sinistra che cade in abbandono e si chiude. Una folla d'angioli, un tempo coi segni della Passione, volano di qua e di là dall'aureola; la Vergine e San Giovanni pregano per l'Umanità. Ai lati stanno sotto archi intrecciati gli Apostoli (fig. 730 e 731); la zona si chiude a sinistra con la figura della Regina de' cieli assistita dagli angioli (fig. 732); a destra, tre Patriarchi. *Abramo*, *Isacco* e *Giacobbe*, con fanciulli nel grembo (fig. 733). forse gl'Innocenti di Betlemme che già godono la gloria del cielo.

Nel mezzo della zona inferiore cade dal trono di Dio una

---

[1] CICOGNA, *Iscr. Ven.*, pag. 422 e 423; LAZARI, *Notizie delle opere d'arte e di antichità della raccolta Correr di Venezia*. Venezia. 1859, pag. 163 e 279.

[2] VON LUDWIG, *Documente über Bildersendungen*, ecc., in *Jahrbuch der K. Sammlungen aus all. Kaiserhauses*, 1901.

[3] MORELLI, *Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*. Bassano, 1800; MICHELE CAFFI, *Pittori in Venezia nel secolo XIV* (*Archivio Veneto*, t. XXXV, 1888).

[4] A. DI ERBACH FUERSTENAU, *L'Evangelo di Nicodemo* (*Archivio storico dell'Arte*, 1896).

cometa di fuoco che volge a destra; curva la chioma sulla croce che s'innalza sull'altare, dove sta aperto il libro della giustizia additato dagli angioli (fig. 734); passa sulla porta merlata, custodita da un cherubino, verso cui avanzano San Pietro, portinaio del Paradiso, parecchi Eletti e il buon ladrone (fig. 735); e infine investe i reprobi, divenendo fiumana di fuoco (fig. 736). Dall'altra parte dell'altare incedono i Santi

Fig 729 — Treviso, Duomo, Sagrestia.
Particolare del paliotto d'altare rappresentante il *Giudizio Universale.*

in gruppi, i Patriarchi, i Profeti, i Confessori, ecc. (fig. 737 e 738), tutti con le mani verso l'Eterno Giudice, oranti e beati. A chiuder la zona, si rappresentò, in uno scompartimento, a sinistra, la *Vocazione degli Apostoli*, a destra, il *Martirio di San Pietro* (fig. 739), quasi a significare come la Chiesa fondata da Pietro prepari il fedele nella via dell'eternità e della beatitudine.

L'intagliatore ebbe certo innanzi a sè un avorio bizantino, simile a quello che videsi a Londra all'esposizione Loan;[1]

[1] Vedasi la figura nel vol. II di questa *Storia dell'Arte*, a pag. 594.

Fig. 730 e 731 — Treviso, Duomo, Sagrestia
Particolari del paliotto d'altare rappresentante il *Giud.mo Universale*.

Fig. 732 e 733 — Treviso, Duomo, Sagrestia
Particolari del paliotto d'altare rappresentante il *Giudizio Universale*.

Fig. 734 e 735 — Treviso, Duomo, Sagrestia
Particolari del paliotto d'altare rappresentante il *Giudizio Universale*.

ma molte cose tolse via dall'esemplare, e altre mutò. La Vergine, che nelle rappresentazioni bizantine si vede vicino alla porta del Paradiso in átto di orante (es. nel musaico di Torcello), qui fa riscontro ad Abramo e a' suoi figli, al termine della prima zona; e incoronata siede in trono, assistita dagli angioli, pur conservando le mani nello stesso atteggiamento di adorazione. E così nella zona medesima, dove la Vergine vedesi presso il trono di Dio, ella appare sublimata e ado-

Fig. 736 — Treviso, Duomo, Sagrestia
Particolare del paliotto d'altare rappresentante il *Giudizio Universale*.

rata dagli angioli. La logica delle vecchie composizioni ci perdette, ma l'arte guadagnò nella vita, nell'espressione e nella bellezza: l'umile intagliatore in legno rinnovò e nobilitò la forma che i bizantini avevano resa in materia preziosa e nei musaici splendenti.

Gl' intagliatori ebbero un nuovo campo di lavoro nella costruzione e nell'ornamento degli stalli dei cori nelle cattedrali.

Fig. 737 e 738 — Treviso, Duomo, Sagrestia.
Particolari del paliotto d'altare rappresentante il *Giudizio Universale*.

Per il Duomo d'Orvieto, sin dal 1329, Giovanni Ammanati senese componeva i disegni per l'intaglio del coro, e

Fig 739 — Treviso, Duomo, Sagrestia.
Particolare del paliotto d'altare suddetto. Il Martirio di S. Pietro.

per eseguirli chiamava a sè carpentieri della sua città, Lorenzo di Accorso, Giovanni Talini, Meuccio Nuti, Lorenzo

Corsi, Vannino Pini, Lippo di Bartolomeo, ecc.[1] Ma purtroppo quel coro fu rifatto anche modernamente, e poco resta del suo stato primitivo. Così quello del Duomo di Siena, iniziato nel settembre del 1362, non ancora condotto a fine nel 1388 da Francesco del Tonghio e da Jacopo suo figliuolo, compito con tabernacoli dagl'intagliatori Mariano Romanelli, Barna di Turino, Giovanni di Francesco detto del Cichia, Luca di Giovanni.

Invece in San Domenico di Ferrara si vede tuttavia integro il coro, ricco di svariatissime rose gotiche a traforo, di Giovanni Abaisi o da Baiso, capostipite de' maestri che erudirono nell'arte i celebri Canozzi da Lendinara (fig. 740).[2] In mezzo al coro, s'innalzava il leggìo. Quello d'Orvieto fu condotto nel 1356, e Guido orafo vi appose in sulla cima una crocetta. A Siena nel 1361 un leggìo fu allogato a Francesco del Tonghio, per il Duomo. Intarsiato come gli stalli, con commettiture di tarsie che si acquistavano anche a liste nelle botteghe degl'intarsiatori, il leggìo era posto sopra un perno movibile, sostenuto dall'aquila, simbolo di San Giovanni evangelista, come ne' pulpiti.

Nel fondo del coro era la cattedra vescovile. Per la ricchezza d'ornati si distingueva dagli altri scanni, anche per le imagini intagliate sullo schienale. A Orvieto, coronata come da un baldacchino, la cattedra portava scolpita a bassorilievo la Vergine col Bambino in braccio. Alcuni gradini intarsiati, innalzavano la cattedra sugli altri scanni, e davano ad essa l'aspetto d'un'edicola sacra.

Di armadî fornisce un esempio notevole quello nella sagrestia della cappella degli Scrovegni a Padova (fig. 741),[3] diviso

[1] Luigi Fumi, *Il Duomo d'Orvieto*. Roma, 1891, pag. 275 e seg.

[2] Cfr. Luigi Napoleone Cittadella, *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara, 1868; Borghi, *Sulla scuola modenese* (*Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi*. Modena, 1870); Venturi, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara* (*Rivista storica italiana*, 1884).

[3] Lava. *Un armadio del secolo XIV nella cappella degli Scrovegni in Padova* (*Arte italiana decorativa e industriale*, anno III, 1894, pag. 12).

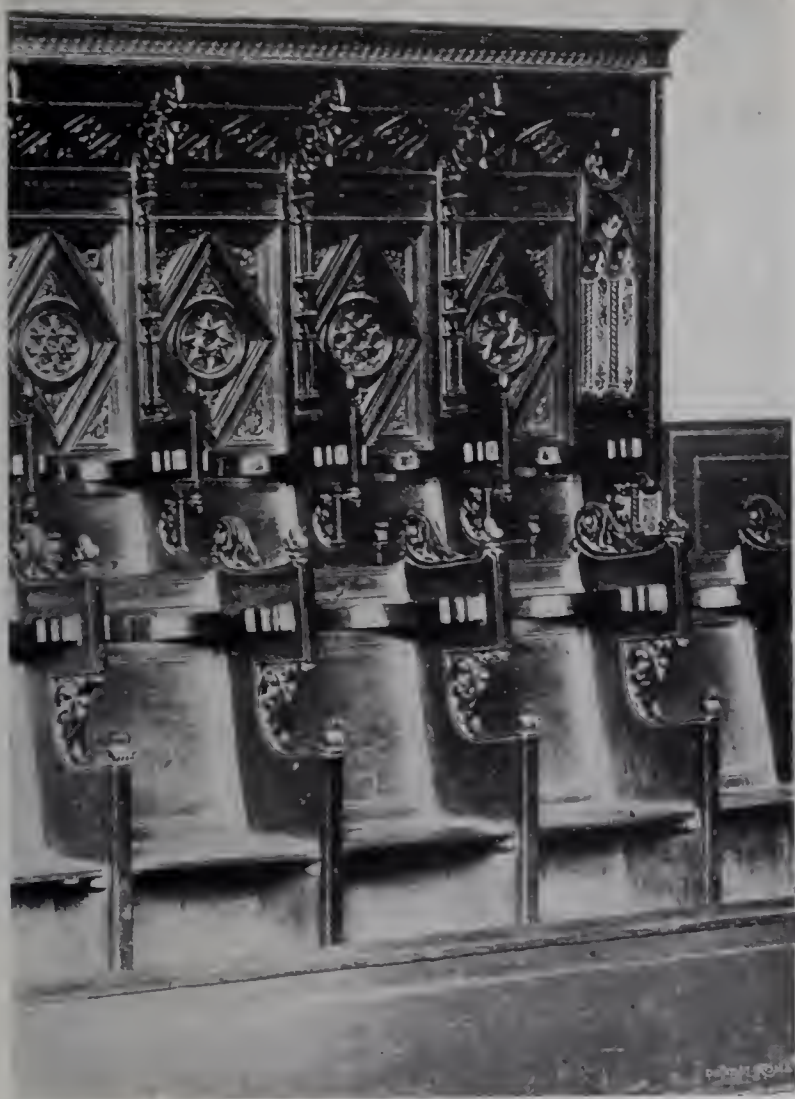



Fig. 740 — Ferrara, San Domenico.
Stalli del coro, intagliati da Giovanni da Baiso. Particolare.
(Fotografia dell' Emilia).

a croce in quattro riquadri, incavati in tante nicchiette terminate sopra e sotto da archetti trilobati. Un altro armadio della sagrestia di Orvieto, con gli sportelli divisi in tante formelle quadre con rosette entro quadrilobi, appartiene probabilmente alla fine del Trecento.

Di due armadi di Tommasino di Baiso, figlio del sopra-

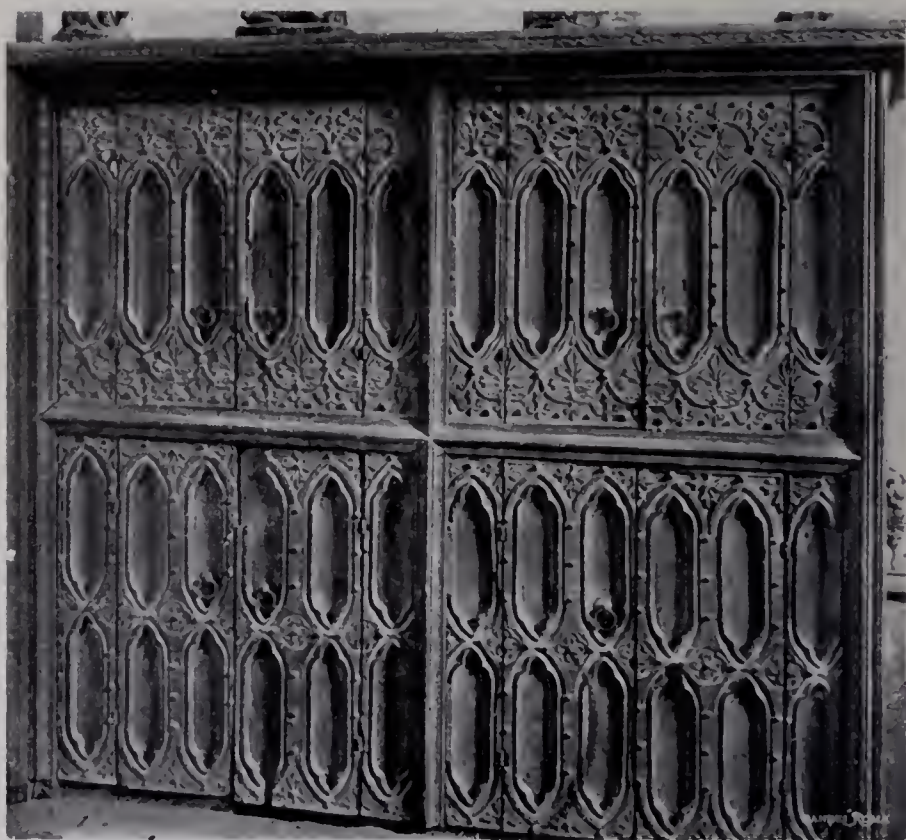



Fig. 741 — Padova, Cappella degli Scrovegni e dell'Arena. Armadio intagliato. (Fotografia Alinari).

nominato Giovanni, è parola in un documento pubblicato dal Cittadella:[1] gli furono allogati il 17 agosto 1390 dall'abate del monastero di San Bartolo presso Ferrara, ed erano: *duos armarios divisos in quinque partibus pro quo-*

---

[1] Luigi Napoleone Cittadella, op. cit., pag. 241.

libet, videlicet a latere exteriori de nogaria, intajatos et a latos de pirio seu de albero cum banchis et cassettis designatis juxta dictos armarios.

Tra i lampadarî in legno intagliato accenniamo a quello con figure entro le nicchiette gotiche del palazzo della Signoria in Siena, nella cappella detta del Consiglio (fig. 742): quantunque esso sia del principio del Quattrocento, deve corrispondere per forma a quelli di tempo anteriore.

La lampada dentro è piena. Serviva per tenere nella parte superiore il cero benedetto. In un antico inventario degli oggetti del palazzo della Signoria, compilato nella metà del secolo XV, è descritto come *uno tabernachollo di legno con figure rilevate et doratto che tiene il cero benedetto nella chapella. Uno vello di seta biancha con frangie da pici che chuopre il detto tabernacollo.*

Di casse intagliate si hanno molti ricordi nel Trecento. A Genova, sin dal 1248 Giovanni Rosso col sellaio Rolando fecero una società « de coffanis tam novis quam veteribus faciendis et laborandis ».[1] A Venezia i *casseleri* formarono, tardi però, una corporazione, gloriosa di aver vinto anticamente, secondo una falsa leggenda, i pirati istriani, i quali avevan rapito, nella chiesa dove si compievano le cerimonie nuziali, le giovani spose e le loro *arcelle* con la dote; raggiuntili nel posto che poi si nomò delle donzelle, ripresero queste e le cassettine, e buttarono in mare i corpi de' rapitori.[2] I corredi nuziali si riponevano entro casse intagliate, con trafori, con bassorilievi in pastiglia dorati o dipinti.[3] Una di esse,

---

[1] BELGRANO, *Della vita privata de' Genovesi*, Genova 1875 (II ed.), pag. 86.

[2] GIUSTINA RENIER MICHIEL, *Origine delle feste veneziane*, I, Venezia, 1807. La mala interpretazione della leggenda si rileva dallo studio del MONTICOLO (*Rendiconti dell'Accademia dei Lincei - Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Serie quinta, vol. IX, fasc. 1° e 2°, Roma, 1900): *La costituzione del doge Pietro Polani circa la « Processio Scolarum »*. Ciò nonostante alla leggenda sono ancora associati i *casseleri* da JULIUS V. SCHLOSSER, da URBANI DI GHELTOFF e da altri! E vi è ancora chi cita la costituzione suddetta come una prova sicura della esistenza di confraternite laiche ed ecclesiastiche in Italia in tempi anteriori alla metà del secolo XII.

[3] Sulle *arcelle*, sulle casse dipinte e intagliate cfr. GIOVANNI MONTICOLO, *I capi-*

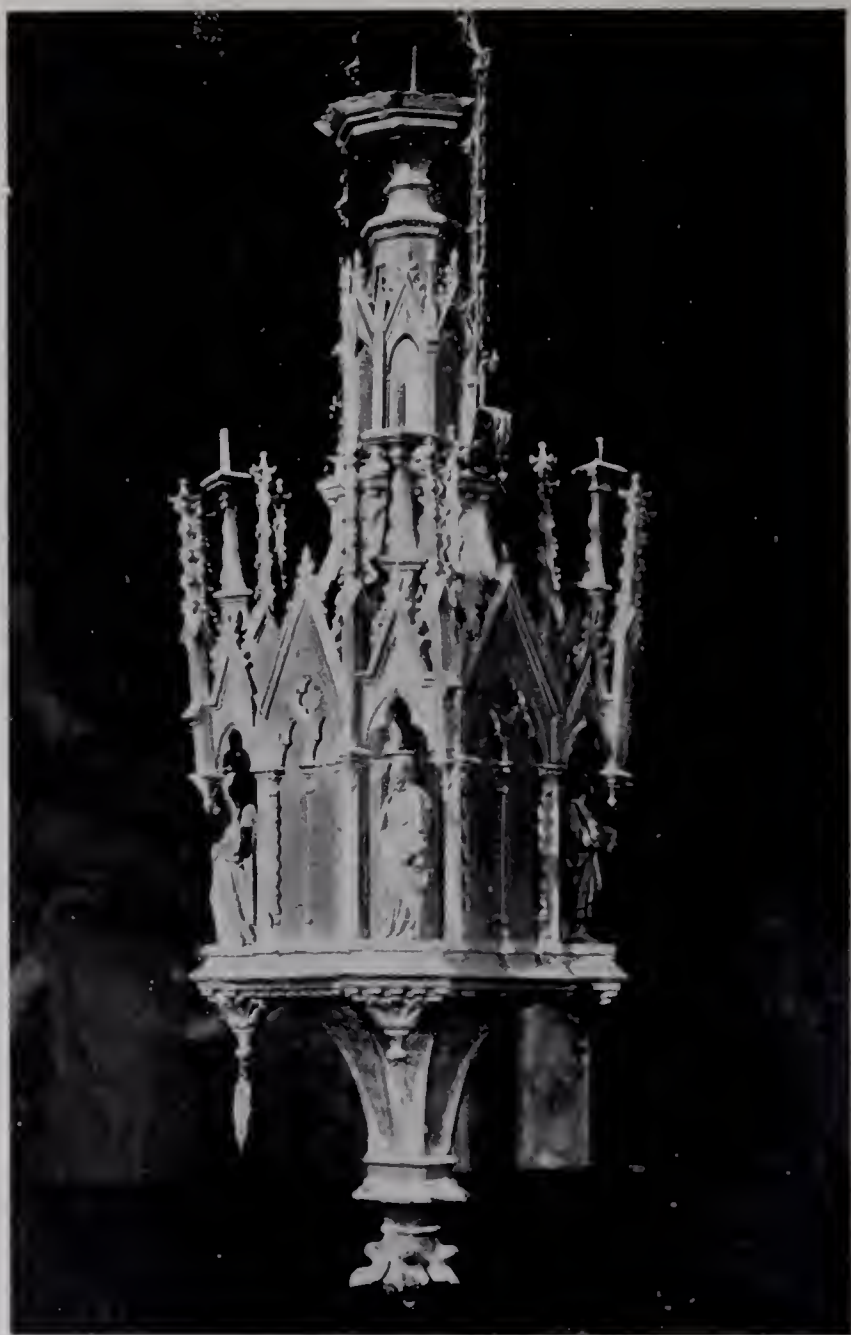



Fig. 742 — Siena. Palazzo della Signoria. Cappella detta del Consiglio. Lampadario. (Fotografia Alinari).

esposta nel 1885 in Roma, recava nel mezzo in bassorilievo i due fidanzati presso la fonte d'Amore, attorniati dal corteo nuziale; nel coperchio, in due medaglioni, i ritratti degli sposi-negli angoli, gli stemmi delle famiglie *de Bilioctis* e *de Nerlis*.[1]

Le cornici delle ancone d'altare si intagliarono dapprima come membrature architettoniche ridotte ai minimi termini: tale la cornice del polittico di Giotto, a Bologna, con archi trilobati, timpani triangolari ed esili torricciuole; tale quella del dipinto di Simone Martini nella galleria degli Uffizî con archi pensili nel mezzo per lasciare spazio alla scena della *Annunciazione*. Più tardi le cornici si complicarono, per lo sviluppo maggiore preso dalla predella e per la cresciuta importanza delle parti laterali e soprastanti alla rappresentazione principale del quadro; le torricciuole si slargarono per dar luogo alle figure di Santi dipinte in più ordini; i timpani si trasformarono in tanti stendardelli cuspidali: esempio, il quadro di Andrea di Vanni in Santo Stefano di Siena.[2] A Venezia si hanno cornici del Trecento al quadro di Simon da Cusighe, in forma di paliotto; e a quello, pure all'Accademia di Belle Arti, con un'iscrizione che ricorda l'intagliatore *Zanin*, il quale teneva bottega a *San Zane Polo*:[3] MCCCLVII . HEC TABELLA FCA FVIT ET HIC AFFISSA PER LAVRENCIVM PICTOREM ET CANINVM SCVLPTOREM. Ma ben presto prevalse a Venezia la forma dell'altare scolpito da Pier Paolo e Jacobello dalle Masegne in San Francesco di Bologna; e gl'intagliatori la ripeterono in quel gotico fiammeggiante.

---

tolari delle Arti veneziane, vol. II, parte II. Roma, 1905, pag. 671 e seg. Urbani di Gheltoff ed altri ricordano come antica la corporazione de' *casseleri*, che sorse invece assai tardi. Non è credibile in alcun modo quanto è riferito dal Julius von Schlosser e da altri sulla fede della cronaca De Monaci riferita dal Tassini (*Curiosità veneziane*. pag. 159).

[1] R. Erculei, *Esposizione del 1885. Intaglio e tarsia in legno*. Roma, 1885.

[2] Elfried Bock, *Florentinische und Venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance*. München, 1902.

[3] Urbani di Gheltoff, *L'intaglio in legno a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento*. (Per nozze Visinovi-Ancilotti, 1883).

* * *

Semplici furono nel Trecento gl'intagli per le arti edilizie. Le porte furono fatte a caselle, a riquadri conformi; oggi poche ne restano ad esempio. Si ricordano quelle eseguite per il Duomo di Treviso nel 1373 da Gabriello di Piacenza, e si assegna ad alta antichità la porta della chiesa di Grottaferrata che pure, per molte forme ornamentali, anche tratte dal vero, appartiene al principio del Trecento.

I soffitti dovettero essere scompartiti in tanti quadri, lacunari o formelle, come si vede nell'affresco dell'*Annunciazione di Anna*, dipinto da Giotto nella cappella degli Scrovegni. Nei soffitti delle grandi cattedrali, come ad Orvieto, l'intaglio si limitò ai mensoloni. In generale era parco il lavoro d'intaglio delle membrature architettoniche, come può vedersi negli avanzi della cosidetta loggia del doge Ziani, nel palazzo Ducale a Venezia, con modiglioni in legno profilati variamente e fregi [1] con semplici ornati. Ma di questi e d'altri intagli per le arti edilizie tratteremo particolarmente nel volume sull'architettura gotica.

* * *

Nell'intaglio in avorio si provarono celebrati scultori. Abbiamo già ricordato come Giovanni Pisano formasse un tabernacolo con figure d'avorio, e come Andrea Pisano fosse vantato per le opere eseguite *in pulcro elephanto*. Sono rare però le statuette italiane eburnee: possiamo accennare a due Madonne, l'una del Museo civico di Bologna (fig. 743), l'altra del South Kensington Museum (208-1867), stimata francese: entrambe di scuola pisana. Nel Museo cristiano annesso alla Biblioteca vaticana, fra i tanti avorî francesi, vi è una statuetta della Vergine fanciulla, con le mani giunte, ritta sopra

[1] DALL'ACQUA GIUSTI. *La loggia del doge Ziani* (*Bullettino d'arte*, ecc., anno III, pag. 49-57)

Fig. 743 — Bologna, Museo civico. Madonna, intaglio in avorio.

una mezzaluna, dorata nella orlatura delle vesti, probabilmente italiana; e vi è pure un polittico con la Madonna nel mezzo, San Michele e San Pietro entro nicchie rettangolari a destra, un santo vescovo e San Paolo similmente a sinistra.

Il catalogo assegna l'un avorio e l'altro al secolo XVI. Appartengono invece alla fine del secolo XIV.[1] Il Westwood riproduce un frammento d'altare con la rappresentazione del *Battesimo di Cristo*,[2] già esistente nella collezione Micheli a Parigi, opera che richiama l'arte d'Andrea Pisano; e fornisce la nota d'altri trittici e dittici italiani del Trecento nella libreria Bodlejana di Oxford e nel Museo Alberto e Vittoria di Londra. Il Museo nazionale di Firenze conserva un trittico con molte figurine di Santi e con la rappresentazione della Crocifissione; ma esso si collega per arte, come il simile trittico del Museo di Berlino, agli intagli in osso della bottega degli Embriachi, di cui diremo in seguito.

La scultura in avorio non ebbe tra noi lo sviluppo che trovò altrove; invece la fabbricazione degli oggetti d'osso sembra essere stata dalla fine del Trecento al Rinascimento un'industria nazionale in Italia. Cofani, cassettine, cornici di specchi, pettini e stili per sorreggere le capigliature, si fecero di quel materiale, mentre in Francia e altrove si usò principalmente l'avorio. Il numeroso gruppo delle cassettine, dette alla Certosina, appartiene con sicurezza all'Italia settentrionale, non, come sostiene Julius von Schlosser, alla sola Venezia che si vuol ritenere il luogo della loro fabbricazione, anzi alla sola famiglia o bottega artistica degli Embriachi che dimorò a Venezia un secolo circa.[3] Che questa città

---

[1] Rodolfo Kanzler, *Gli avori dei Musei profano e sacro della Biblioteca vaticana*. Roma, officina Danesi, 1903.

[2] J. O. Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile Ivoires in the South Kensington Museum*. London. 1876, pag. 206, tav. XVIII.

[3] Julius von Schlosser. *Die Werkstatt des Imbriachi in Venedig*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*. XX, 1890; Diego Sant'Ambrogio. *Le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia*, nel *Politecnico*. Milano, 1896; Id., *Il trittico in dente d'ippopotamo e le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia*, nell'*Archivio storico lombardo*, 1895; Id., *Un*

abbia avuto la parte principale nelle lavorazioni in osso e in avorio è indubbio; ma non può limitarsi troppo il campo di quest'industria di cui rimangono ancora saggi in grandissima quantità.

Nelle cassettine alla Certosina i soggetti delle composizioni sono ricavati dai romanzi medioevali cavallereschi, qualche volta da romanzi tratti non direttamente dall'antichità, giunti di Germania e di Francia in Italia. I cofanetti sono a pianta rettangolare o esagona, e fanno un bell'effetto decorativo per le ricche intarsiature nell'osso bianco e le dorature de' contorni e degli ornamenti. I monumenti principali di quest'industria sono le celebri arche Viscontee, già nella Certosa di Pavia ed oggi a Milano in casa Cagnola: opera di Baldassarre degli Embriachi, come risulta da documenti; l'altare esistente in quella Certosa; un altro, oggi esposto al Louvre, già nella badia di Poissy; un terzo nella badia di Cluny, ecc. Julius von Schlosser divide in cinque classi i cofanetti a seconda del soggetto: 1° tratti dall'antichità, anche in redazioni medioevali; 2° prettamente romanzeschi medioevali, generalmente francesi; 3° illustrativi di canzoni di corte; 4° tratti da figurazioni del ciclo scolastico; 5° soggetti religiosi. Al primo gruppo appartengono le storie di Giasone, della giovinezza di Paride, di Piramo e Tisbe, di Ero e Leandro, di Teseo. Al gruppo medioevale, la storia di Mattabruna, derivata da un romanzo francese del ciclo del Lohengrin, intitolato: *Le chevalier au Cygne*; la novella dell'aquila d'oro, la storia di Griselda. Al gruppo dei canti di corte appartengono le rappresentazioni dei Castelli d'amore, scene di caccia, ecc. Al quarto gruppo, le rappresentazioni delle Virtù, delle Arti liberali, ecc. In questo le Virtù non stanno mai nelle facce dei cofanetti, ma ne adornano i coperchi, anche quando nelle altre parti

trittico fiorentino del XIV secolo, ascrivibile a Baldassarre degli Imbriachi, nell'*Archivio storico dell'Arte*, 1896; Id., *Il grande trittico d'osso dell'abbadia di Poissy*, in *Id.*, 1896.

del cofano vi sieno storie di differenti soggetti. Infine, al quinto gruppo delle rappresentazioni religiose appartengono alcuni cofani con figure di Santi, e con istorie bibliche, tra le quali spesso si ripete quella di *Susanna*.

Come si vede, a Venezia, dove fino al secolo XIII avevano trionfato le leggende e le rappresentazioni orientali, troviamo in pieno rigoglio i racconti medioevali venuti dall'Occidente e dal Settentrione. Tra gli artefici, interessante sopra ogni altro è Baldassarre della famiglia Embriachi. Nato a Firenze, nelle opere sue eseguite nella bottega veneziana egli portava qualcosa dell'impronta artistica toscana. Le arche di Pavia, oggi a Milano, furono da lui eseguite, come appare dai libri di spese della Certosa di Pavia, negli anni 1400-1409.

Ripetiamo che il voler localizzare a Venezia l'industria delle cassettine alla Certosina è certo esagerato. Per dimostrar ciò Julius von Schlosser afferma che quell'industria era antichissima, e vuol sostenere, seguendo le tracce di Robert von Schneider,[1] che i cofanetti civili bizantini sono stati eseguiti nella laguna. Ma il trovarsi in alcuni di essi la riproduzione di sculture greche, le quali stavano a Costantinopoli verso il IX-XI secolo, esclude l'appartenenza di quei cofani all'Occidente. A ogni modo, se Venezia non accentrò in sè interamente l'industria delle cassettine alla Certosina, fu uno dei principali emporî di quell'arte. Quanto alla famiglia degli Embriachi, è probabile che fosse originaria di Genova, dove è ancora una torre di tal nome. Da un ramo fiorentino della famiglia provenne Baldassarre, dimorante a Venezia, donde corrispondeva con Galeazzo Visconti come artista, agente politico e banchiere. I suoi principali committenti, secondo von Schlosser, furono i Visconti e i signori francesi, come i duchi di Borgogna e di Berry, trovandosi negl'inventarî delle loro guardarobe, nel XIV e nel XV se-

[1] ROBERT VON SCHNEIDER, *Ueber das Kairosrelief in Torcello und ihm verwandte Bildwerke* (Serta Harteliana, Wien, 1896).

colo, frequente menzione di cofanetti d'osso. Che però uscissero dalla bottega degli Embriachi è ipotesi probabile, non per documenti sicura.[1]

Con rappresentazioni simili a quelle delle cassettine s'intagliarono pettini[2] e cornici di specchi, nel Tirolo e nel Piemonte, secondo il Molinier; a Venezia, secondo von Schlosser, per quella corporazione de' *petteneri*, che vi fiorì sin dal XIII secolo.[3] A questi il von Schlosser assegna l'esecuzione di molti oggetti, anche le selle dipinte e intagliate molto in uso nel XIV e XV secolo, le quali erano piuttosto eseguite dai pittori stessi, come appare dai capitolari delle Arti.[4]

* * *

Nei lavori d'intaglio si soleva far decorazioni con pastiglie o stucchi, già usate anche nel Dugento da Margaritone che, dice il Vasari,[5] « lavorò ancora sopra il gesso, stemperato con la medesima colla (fatta con ritagli di carta pecora e bollita al fuoco), fregi e diademi di rilievo, ed altri ornamenti tondi ». Nel Trecento l'uso degli stucchi si accrebbe, e Cennino Cennini indica il modo di lavorarli.[6] A Ravello, nella grotta di Santa Caterina in San Giovanni del Toro, vedesi in istucco la figura della Santa, nobilmente eseguita

---

[1] Aggiungiamo al catalogo dello Schlosser uno de' frammenti più belli d'una cassettina alla Certosina, esistente a Torino (storia di Osiri?) nel Museo civico (fig. 744): un'altra cassettina del tesoro della cattedrale di Pistoia, con la leggenda di Giasone (fig. 745 e 746). Altri molti se ne potrebbero aggiungere. Ricordiamo l'altra cassettina con la storia di Paride (simile al n. 124 del catalogo Schlosser) nella cattedrale d'Ascoli Piceno; un'altra pure a pianta esagonale con la storia di Giasone, nella collegiata di Santa Maria Maggiore in Laurino.

[2] Cecchetti, *Le industrie in Venezia nel secolo XIII* (*Arch. Veneto*, IV, 211); Monticolo, *Studii e ricerche sulle Arti veneziane* (*Bull. dell'Istituto Storico italiano*, XIII, p. 79).

[3] Il Molmenti (*La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, Torino, 1880) cita *due peteni de lefanto* ricordati in un inventario veneziano di casa Dandolo compilato fin dal 1341.

[4] Monticolo, op. cit., vol. II, parte I.

[5] *Le Vite*, I, pag. 365.

[6] *Libro dell'Arte* e *Trattato della Pittura*, Firenze, Le Monnier, 1859.

Fig. 744 — Torino, Museo civico. Frammento d'una cassettina d'avorio alla Certosina.

Fig. 745 — Pistoia, Cattedrale, Tesoro. Cassetta d'avorio alla Certosina.

da un maestro sotto l'influsso di Tino di Camaino. E presso a Ravello, a Scala, nella cripta della chiesa di San Lorenzo, un altro stucco sotto il sarcofago della famiglia Coppola, rappresenta la *Morte di Maria* e tra le altre figure quella del

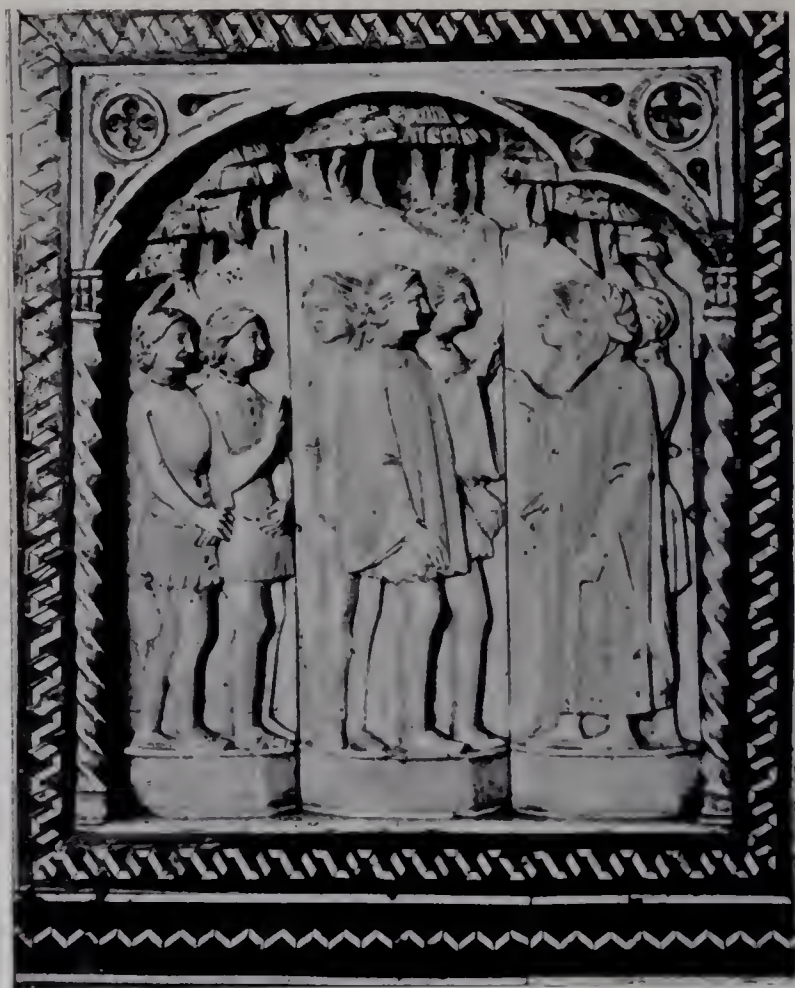



Fig. 715 — Pistoia, Cattedrale. Tesoro. Cassetta d'avorio alla Certosina. Particolare.

maggior sacerdote degli Ebrei, che, secondo la leggenda gnostica, ebbe mozze le braccia per aver tentato di far cadere il feretro della Vergine trasportato dagli Apostoli alla sepoltura. La esistenza dei due grandi stucchi nel Mezzogiorno d'Italia, farebbe credere che quest'arte avesse avuto colà più sviluppo

che altrove. Certo è che, distrutti per la qualità poco resistente della materia, oggi non se ne trovano saggi in Toscana, dove gli stucchi si trovano in tanti esemplari poi al principio del Quattrocento.

* * *

Ben maggiori i ricordi dell'arte dei metalli. Nel Trecento gli orefici erano costituiti in corporazioni, fiorenti a Siena,[1] a Perugia,[2] a Pisa,[3] a Venezia,[4] a Verona,[5] ecc. A Siena, inizia la serie gloriosa degli orafi maestro Pace o Pacino, ricordato anche ai primi del Quattrocento dal cronista Bindino di Travale, che volendo vantare un orafo biblico, scrive esser stato questi *'l miglior orafo che mai fusse di sì riccho lavoro, più che non fecie mai Pacino da Siena, che lavorò d'ariento e d'oro.*[6] Fiorì dal 1265 al 1290. Le opere principali del maestro furono un *testaevangelo* d'argento dorato e il calice d'oro incastonato di gemme lavorate per la *sagrestia de' belli arredi,* o per l'opera di San Jacopo di Pistoia. Il primo, che servì di copertura al codice dei Vangeli,[7] aveva figure in argento sbalzate, rappresentanti da una parte una *Maestà,* ossia il Redentore benedicente; dall'altra il Crocefisso con San Giovanni e la Vergine appiè della croce. Il secondo dovette esser tutto coperto di gemme, perle, granati, turchesi, smeraldi, topazî, ametiste, zaffiri, un giacinto e da un piccolo cameo. Cooperatori nel lavoro del *testaevangelo* gli furono Ugolino di Oddorigo, Ranuccino di Gherardino, Rosso di Bellatto, Tura di Bernardino.

---

[1] Vedi il *Breve dell'Arte degli orafi senesi dell'anno MCCCLXI* pubblicato dal Milanesi (*Documenti* cit., I, pag. 210 e seg.).

[2] Angelucci, *Della oreficeria perugina.* Perugia, 1853.

[3] Tanfani-Centofanti, op. cit.

[4] Lazzari, *Notizie* già citate. Monticolo, op. cit.

[5] Giuseppe Biadego, *L'Arte degli orefici in Verona.* Verona, 1890.

[6] Zdekauer, *La bottega d'un orefice del Dugento. Maestro Pace di Valentino ed i suoi lavori per la sagrestia dei belli arredi* (1265-1290). *Bollettino senese di storia patria,* anno IX, fasc. III, 1902.

[7] Peleo Bacci, *Cinque documenti per la storia dell'arte senese del XIII, XIV, e XV secolo.* Pistoia, 1903.

Un altro orafo senese fece il calice donato da papa Nicolò IV al convento d'Assisi, recante l'iscrizione: NICCHOLAVS . PAPA . QVARTVS . † GVCCIVS MANAIE DE SENIS . FECIT. È tutto rivestito di smalti translucidi, che sorpresero il Molinier tanto da fargli chiedere se esso possa far fede che in Italia il procedimento degli smalti translucidi non sia derivato dalla Francia. Lasciando da parte tal questione, che tratteremo discorrendo delle arti minori connesse con la pittura, conviene notare come nel calice di Assisi vi sia lo stesso disegno di tutti i calici italiani numerosissimi del XIV e del XV secolo: un piede con foglie che contornano medaglioni dove sono busti d'Apostoli e di Beati; un fusto alquanto corto interrotto da un nodo sferico leggermente appiattito e arricchito da medaglioni smaltati; quindi anelli che legano il fusto al piede e alla coppa in forma di mezzo ovo ornato nel basso. Il confronto tra quello d'Assisi e gli altri calici del Trecento c'insegna che, sin dalla fine del secolo XIII, si erano determinate per i vasi sacri quelle forme, le quali poi divennero comuni.

Pacino e Guccio non sono i soli maestri che rappresentino nobilmente la toreutica senese alla fine del Dugento. V'è pure ricordo di Filippuccio, che nel 1273 eseguì gli oggetti d'oreficeria presentati dalla città di Siena a Carlo d'Angiò, alla Regina e ai principali signori della Corte.[1]

Nel Trecento gli orafi senesi formano una serie gloriosa: maestro Toro, che fu alla Corte d'Avignone dal 1307 al 1320;[2] Ugolino di Vieri (1329-1357), l'autore del reliquiario del Santissimo Corporale a Orvieto, di cui parleremo in seguito;[3] Lando di Pietro (1310-40), che fece la corona per la incoronazione di Enrico VII, fu a Napoli alla Corte di Re Roberto, e venne richiamato dal Comune, che lo teneva in pregio,

---

[1] MILANESI, *Documenti* cit., I.

[2] DAVIDSOHN, *Un orafo senese al servizio di papa Giovanni XXII, nell'anno 1320* (*Bollettino senese di storia patria*, annata 8ª, 1901, pag. 142).

[3] MILANESI, *Documenti* cit., I, pag. 210 e seg.

nel 1339 in patria;[1] Giovanni di Bartolo, che fu alla Corte d'Avignone, ed eseguì, tra gli altri capolavori, il reliquiario con le teste dei Santi Pietro e Paolo, che fu ornamento della basilica di San Giovanni Laterano;[2] Giovanni Turini,[3] nato nel 1384, che portò al Quattrocento il fiore dell'arte trecentesca.

Nè Pisa, maestra nella scultura, mancò di orafi grandi, primissimo tra tutti Andrea Pisano, che non solo lasciò artistica eredità agli orafi suoi figli, ma anche ad altri fiorentini che lavorarono nell'altare di Santo Jacopo a Pistoia e nel celebre dossale di San Giovanni.

Fuor di Toscana l'arte dell'oreficeria fiorì nell'Umbria. Nel Museo dell'Università di Perugia fa bella mostra di sè Cataluzio da Todi, col calice da lui firmato.[4] Negli Abruzzi, escluso il solo territorio aquilano, nel Trecento si vantano industri artefici, e principalmente a Sulmona. Della ricchezza della produzione artistica abruzzese fa fede il testamento del cardinal de Ocra del 23 maggio 1300, che è come un inventario di cose preziosissime.[5] Maestro Lello di Lanciano fece la croce che l'abate Benedetto offrì nel 1315 a San Giovanni in Veneri; Bartolomeo di Paolo, teramano, nel 1394, il reliquiario per le ossa di San Biagio, che Giulianova serba tuttora; Giovanni di Angelo, di Penne, la croce smaltata e il reliquiario

---

[1] Milanesi, op. cit.

[2] Eugenio Müntz, *Giovanni di Bartolo da Siena orafo della Corte di Avignone nel XIV secolo* (*Archivio storico italiano*, serie V, t. II, 1888); Carmelo Sciuto-Patti, *Le antiche oreficerie del duomo di Catania: la statua, lo scrigno e la bara di Sant'Agata*, cenni storico-critici. Palermo, 1892 (*Archivio storico siciliano*, anno XVII); X. Barbier de Montault, *L'œuvre de Limoges à Catane* (*Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, t. XV).

[3] Gaetano Milanesi, *Di Giovanni Turini orafo e scultore senese* (1384-1455) nel volume: *Sulla storia dell'arte toscana*, scritti vari, Siena, 1873.

[4] Sull'oreficeria umbra, oltre l'Angelucci citato, vedi nel *Giornale d'erudizione artistica*, di Adamo Rossi, i seguenti articoli: *Stanziamenti e contratti per sei opere di oreficeria ite a male* (1872); *Inventario della sagrestia di San Domenico di Perugia nel secolo quindicesimo* (1872); *Seconda serie di stanziamenti e contratti per opere di oreficeria* (1874).

[5] Cfr. Francesco Savini, nell'*Archivio storico dell'Arte*, 1898, serie V, t. XXII.

che trovansi nel tesoro di quella città, ecc. Inoltre tutto quel gruppo di croci che fa capo alla croce di Rosciolo (le croci di Borbona, di Ripa Fagnano, di Castel Casagna, ecc.), ascritto senza molte ragioni alla scuola sulmonese, potrebbe forse rivelarci il primo periodo Guardiese, il periodo precedente all'arte del celebre Nicola di Guardiagrele. In Sulmona è però nel '300 la scuola abruzzese più importante e feconda. Numerose opere della sua attività ne mostrano la grandezza: la bellissima croce a smalti del tesoro dell'Annunziata, proveniente da San Clemente a Casauria; il calice, la patena e il pastorale, detti di San Panfilo, del tesoro della cattedrale, resti del ricco donativo che fece alla sua patria Innocenzo VII salendo al trono. Il calice è firmato da Ciccarello di Francesco, di cui è pure la patena e forse anche il pastorale.[1]

Nell'Italia settentrionale l'arte dell'orafo non progredì come nella centrale; ma verso la fine del Trecento l'Emilia vanta il Roseto di Bologna e Antellotto Braccioforte di Piacenza, che nel 1345 restaurò gli oggetti preziosi del tesoro di Monza trasportato da Avignone. La Lombardia ricorda Borgino *de Puteo*, milanese, autore del paliotto nella cattedrale di Monza (1350-1358) e Francesco d'Antonio da Sesto che fece nel 1380 la grand'arca argentea per l'altare di San Simeone in Zara; Venezia mostra un mirabile ostensorio con bassorilievi e il reliquiario della Santa Spina a Sant'Eufemia alla Giudecca, due reliquiarî, uno di San Senesio con la data 1321, nel Duomo di Chioggia, un calice d'argento dorato nel Duomo di Torcello, un ostensorio nella chiesa di Santo Stefano a Caorle: tutti segni e presagi dell'incremento che l'arte prenderà a Venezia nel secolo XV. Si è molto vantato come il più antico e grandioso monumento d'oreficeria veneta l'altare

---

[1] PICCIRILLI, *Monumenti sulmonesi*, 1894, pag. 100 e pag. 114 e seg.; GMELIN, *Die mittelalterliche Goldschmiedkunst in den Abruzzen* (*Zeitschrift des bayerischer Kunst-Gewerbevereins in München*, 1890, fascicoli 11 e 12). Sull'oreficeria abruzzese si hanno importanti articoli nella *Rassegna Abruzzese*, nella *Rivista Abruzzese*, nella *Napoli Nobilissima* e nella *Illustrazione Abruzzese*.

d'argento dorato, che Fra Benedetto, priore de' canonici regolari di Sant'Agostino, donò nel 1290 alla chiesa di San Salvatore; ma non è degno della sua fama. Se in esso la forma romanica è rozza, in una delle porte della basilica Marciana la forma bizantina è imitata grossamente da Bertuccio orafo, che vi lasciò il proprio nome: MCCC. MAGISTER . BERTVCCIVS . AVRIFEX . VENETVS . ME . FECIT. Nè gli orafi veneziani, Giammaria Boninsegna tra gli altri, che, auspice il doge Andrea Dandolo, rifecero nel 1345 la pala d'oro in San Marco, dimostrarono di saper gareggiare per la finezza con le parti più antiche del monumento. Meglio si distinguono gli artefici che adornarono la reliquia della Spina, nel 1369 donata, entro custodia di quarzo, da Filippo di Maizières, gran cancelliere del reame di Cipro, alla confraternita di San Giovanni Evangelista.[1]

Di calici del Trecento diamo ad esempio quello di Cataluzio di Pietro da Todi, nel Museo archeologico di Perugia (fig. 747 e 748), uno del Duomo di Barga (fig. 749), l'altro della cattedrale di San Panfilo a Sulmona, opera di Ciccarello di Francesco (fig. 750) e infine uno del Museo del Louvre (fig. 751) ascritto all'arte ispano-fiamminga, ma con ismalti translucidi senesi.

Lo splendido calice di Cataluzio di Pietro da Todi serbavasi nella chiesa di San Domenico di Perugia,[2] dov'erano altri calici, uno di Ugolino di Vieri e di Viva di Lando senesi, due altri di Tondo[3] e Andrea Riguardi, pure di Siena, e uno di Jacopo di Guerrino, della stessa città.[4]

L'esistenza di tanti calici di orafi senesi in San Domenico di Perugia, dove due altri soltanto si serbavano, quello di Cataluzio da Todi e quello di Guidino Guidi che non indica

[1] Vincenzo Lazari, *Notizie delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*. Venezia, 1869.

[2] Vedi *Inventario* citato nel *Giornale d'erudizione artistica*.

[3] Di Tondo o Tondino il Milanesi pubblicò una notizia del 1322.

[4] Si legge questo nome nel *Breve* degli orafi senesi pubblicato dal Milanesi.

Fig. 747 — Perugia, Museo archeologico. Calice di Cataluzio di Pietro da Todi.

a quale città appartenga, provano l'influsso stragrande che per tutto il Trecento l'arte senese esercitò nell'Umbria. Cataluzio o Cataluccio teneva bottega a Perugia nel 1379, come si afferma nella proposta fatta al Comune da certo Pietro di Cola, perchè si acquistasse dall'orafo un busto vescovile da portare in processione in onore di Sant'Ercolano. Il suo calice è smaltato nel piede, nel nodo e nella coppa; e in uno

Fig. 748 — Perugia, Museo archeologico. Calice di Cataluzio di Pietro da Todi. Particolare.

smalto del piede vedesi il Crocefisso con San Tommaso e con la scritta: BENE SCRIPSISTI DE ME THOMA. La patena del calice aveva figurato nel mezzo e in sei cerchi attorno la *Passione di Cristo*. Sotto il nodo o *pomo* del calice leggesi: CATALVTIVS . PETRI . DE . TVDERTO . ME . FECIT.

Il calice di Ciccarello di Francesco fu donato alla cattedrale di San Panfilo a Sulmona da Cosmato Meliorati di quella città, il quale nel 1404 ascese al trono pontificio col nome d'Innocenzo VII. Durante il suo pontificato, fece

Fig. 749 — Barga, Duomo. Calice di rame dorato con smalti.
(Fotografia Alinari).

dono alla stessa cattedrale di una mitra ricamata e fornita di perle e pietre preziose, accompagnandola con un breve datato 5 ottobre 1404. Il calice, un pastorale che riprodurremo in seguito, donato insieme con quello, e la mitra che fu rubata, sono ricordati in una carta del 1505 esistente nel Capitolo della cattedrale sulmonese. Il calice, in una fascetta

Fig. 750 — Sulmona, Cattedrale.
Calice di Ciccarello di Francesco.

del nodo, su fondo smaltato di nero, reca la firma dell'artista: HOC OPVS FECIT CICCARLVS FRANCISCI. Attorno alla coppa sono questi versi leonini: CALIX ISTE TIBI — SIGNATVS PAMPHILE SANCTE — SANGVINE PLACET IBI — DOMINVS QVEM FVDERIT ANTE. Nella targhetta a pera sono in ismalto immagini di Santi, e così nei rosoni del piede. La patena ha nel centro l'*Annunciazione*, in ismalto translucido, con l'iscrizione attorno:

Fig. 751 — Parigi, Museo del Louvre. Calice attribuito all'arte ispano-fiamminga.

SALVE † PLENA † MVNDI † SALVS † MVLIERVM † VERA LAVS † TEQVM † ERIT † DOMINVS. I due oggetti portano la marca SVL delle officine sulmonesi. Essi mostrano come l'oreficeria abruzzese abbia avuto grande sviluppo, parallelo alla senese, nella seconda metà del secolo XIV, in cui operò Ciccarello di Francesco. Ebbe questi un figlio di nome Masio, il quale lavorò una croce nel 1370, e fu ricordato in un documento dei 1393 così: *Masio Ciccarelli Francisci de Sulmona.*

Il calice in argento smaltato con le armi di Guzman, nel Museo del Louvre, è costruito come i calici senesi, ma il piede è più piatto, il fusto più rigido, la coppa tutta ornata da vitalbe. Tuttavia gli smalti del piede, con le rappresentazioni dell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*, del *Bacio di Giuda*, della *Salita al Calvario*, della *Crocifissione*, hanno caratteri veramente senesi. Tali caratteri si riscontrano anche nel bellissimo calice del Museo Poldi Pezzoli a Milano (n. 163). Importanti sono pure il calice della cattedrale di Pistoia eseguito nel 1373 da Andrea Pietro Braccini, e l'altro donato da Galeazzo Visconti alla basilica monzese, con un gran nodo a decorazione architettonica come nei reliquiarî del Roseto.[1]

Di pastorali del Trecento diamo tre esempî: il primo, della cattedrale di Sulmona (fig. 752), il secondo, del Museo dell'opera del Duomo di Siena (fig. 753), il terzo, della cattedrale di Città di Castello (fig. 754). Quello di Sulmona, donato da Innocenzo VII, come abbiam detto, col calice descritto, pare opera dello stesso orefice Ciccarello di Francesco, quantunque manchi del marchio delle officine sulmonesi e non abbia alcuna iscrizione. Ma negli scomparti quadrilunghi il riccio ha fregi argentei smaltati di rosso, verde e azzurro, secondo la gamma coloristica di Ciccarello nel

---

[1] LUCA BELTRAMI, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia.* Milano, 1897, tav. XVI.

Fig. 752 — Sulmona, Cattedrale. Pastorale di Ciccarello di Francesco.

Fig 753 — Siena. Museo dell'opera del Duomo. Pastorale.
(Fotografia Alinari).

Fig. 754 — Città di Castello, Cattedrale. Pastorale
(Fotografia Alinari).

calice, ed ha il nodo con le medesime targhette a cuori del calice stesso.

Le croci si fecero pure con grande ricchezza; esempio quella di San Pietro in Marcilliano in provincia di Lucca (fig. 755), e l'altra della cattedrale di Lucca, detta dei Pisani (fig. 756), degli ultimi del Trecento, non de' primi, come si credette da chi l'attribuì a Giovanni Pisano; la sua ricca decorazione di foglie e fiori smaltati richiama i reliquiarî del Roseto bolognese che vedremo in seguito. Un'altra croce mirabile per le miniature del Trecento, che sostituiscono gli smalti, è quella processionale di Lucignano, indicata erroneamente del secolo XV e di Gabriello d'Antonio,[1] al quale pure si è attribuito a torto l'intero albero della stessa chiesa di San Francesco in Lucignano (fig. 757), che fu cominciato nel 1350 e da lui fornito di ramificazioni fronzute, di coralli e di dischi con pergamene miniate.[2] Altra croce portatile è quella del Capitolo ambrosiano, ascritta erroneamente all'anno 1300,[3] invece della fine del secolo XIV.

I reliquiarî sono di forma svariatissima nel Trecento. I più antichi sono edicole poligonali architettate con ogni cura: esempio il grande reliquiario ottagono di San Galgano (fig. 758), con smalti, fitti bassorilievi illustrativi della vita del Santo, statuette di Santi entro torricciole, Serafini entro fasce, cori d'angioli nel tamburo della cupola del reliquiario. Vuolsi opera di Lando di Piero,[4] dell'insigne artefice che il Villani disse *il sottile maestro di Siena*; e serbasi nella chiesa del Santuccio. Orvieto vanta a sua volta un reliquiario di Ugolino di Vieri e di Viva di Lando, dove si contiene la testa di San Savino (fig. 759), nel Museo dell'opera del Duomo.

Verso la fine del Trecento i reliquiarî, attenuandosi la loro

---

[1] GIO. POGGI, ne *l'Arte*, 1904. fasc. III-V, pag. 191.

[2] Una croce era in San Domenico di Perugia (vedi *Inventario* cit.) con la scritta: *Anno . Domini . M° . CCC° . XXXII . Andreas Vannes . et Iohannes . Dini . de Senis . me . fecit.*

[3] LUCA BELTRAMI, op. sudd.. tav. XVII e XVIII.

[4] CORRADO RICCI, *La mostra d'antica arte senese*, Bergamo, 1904.

Fig. 755 — Marcilliano (prov. di Lucca), San Pietro. Tesoro. Croce in bronzo smaltato.
(Fotografia Alinari).

Fig. 756 — Lucca, Cattedrale. Croce detta dei Pisani.
(Fotografia Brogi).

Fig. 757 — Lucignano, San Francesco. L'albero con la croce.
(Fotografia Alinari).

Fig. 758 — Siena, Chiesa del Santuccio. Reliquiario.
(Fotografia Alinari).

Fig. 759 — Orvieto, Museo dell'opera. Reliquiario di San Savino.
(Fotografia Alinari).

costruzione architettonica, divengono lunghi fusti con nodi ornati di cuspidette (ricordasi quello della Santa Croce con la data 1379 (fig. 760) e quello di S. Jacopo, benchè tardi eseguito, solo nel 1407 (fig. 761), esistenti nel tesoro del Duomo di Pistoia), o sembrano rendere con le laminette lo spaccato d'una cattedrale e formare come trittici e polittici d'altare: (tale il reliquiario della Pinacoteca di Città di Castello, fig. 762); o sono tavole posate su fusti con piedi e nodi simili a quelli dei calici, forma usatissima in ispecie quando si riunirono assieme molte reliquie (tale il reliquiario del marchese Niccolini, a Frosini, in provincia di Siena, fig. 763). Altre volte la reliquia divenne la teca che prese la forma della parte del corpo santo in esso racchiusa: esempio il braccio di San Zenone firmato da Enrico Orlandini, anno 1379, nel tesoro della cattedrale di Pistoia (fig. 764) e il busto in metallo sbalzato di San Zenobi nel Duomo di Firenze (fig. 765), opera di Andrea Arditi, orafo che segnò col suo nome pure un calice, che fece parte successivamente delle collezioni Debruge-Duménil, Soltykoff, Spitzer. Quantunque il reliquiario fiorentino presenti disseccati i lineamenti del Santo, per la difficoltà avuta dall'orafo a sbalzare il metallo sì da renderli men duri, pure mostra la grandissima cura dell'Arditi in ornare di smalti translucidi la mitra e la clamide secondo il modo con cui si usava rivestire di placche geometriche i paludamenti pontificali. Il Molinier mise a confronto questo busto con una statua conica di Bonifazio VIII, in rame battuto, ed eseguita dall'orafo Manno, esistente nel Museo civico di Bologna; e notò che Andrea Arditi s'ispirò, come il Manno, a modelli sotto l'aspetto dell'arte odiosi. Eppure dall'informe barbara figura di Bologna a questa ieratica di San Zenobi vi è tanta distanza che il confronto non regge. Un'altra teca d'argento in forma di testa al naturale fu eseguita ad Arezzo, per contenere le reliquie di San Donato, da Pietro e Paolo orafi nell'anno 1340.

Fig. 760 — Pistoia, Duomo, Tesoro. Reliquiario della Croce.

Fig. 761 — Pistoia, Duomo, Tesoro. Reliquiario di San Jacopo.

Fig. 762 — Città di Castello, Pinacoteca. Reliquiario.
(Fotografia Alinari).

Fig. 763 — Frosini (prov. di Siena) Proprietà del marchese Niccolini.
Reliquiario attribuito a Ugolino di Vieri.

Fig. 764 — Pistoia, Duomo, Tesoro. Braccio di San Zenone.

Le teche più celebri a forma di busto furono le due eseguite per racchiudervi le teste dei due principi degli apostoli, secondo la volontà del magnifico pontefice Urbano V, con

Fig. 765 — Firenze, Cattedrale. Reliquiario col busto di San Zenobi.
(Fotografia Alinari)

un dispendio che i contemporanei valutarono a 30,000 fiorini. Vi lavorò attorno Giovanni di Bartolo con Giovanni di Marco Argentario, dal 1368 al 1369, ma solo il primo v'inscrisse

il proprio nome: HOC OPVS FECIT IOHANNES BARTOLI DE SENIS AVRIFABER. Nel 1799 la grande opera fu distrutta, e oggi possiamo ricostruirla idealmente, leggendone le descrizioni nel Baldeschi-Crescimbeni, e guardando le antiche stampe che ritraggono il celeberrimo lavoro, e una pittura che oggi si conserva in una cappella a sinistra della basilica di San Giovanni in Laterano.[1]

Un altro busto di Giovanni di Bartolo è quello di Sant'Agata a Catania, posto sopra una base ottagonale, con stemmi e scene del martirio della Santa, a smalto. Da questa s'innalzano due angioli a sostenere le braccia della Martire, la quale tiene nella destra una croce cinta di gigli in filigrana d'oro intessuta di perle, e nella sinistra una tavoletta a smalto turchino con l'epigrafe a lettere d'oro: *Mentem sanctam spontaneum honorem et patriae liberationem.* Ai piedi del simulacro sta l'iscrizione con la data 1371, e i versi, che hanno dato luogo a tante interpretazioni diverse, per essere ricordata Ceva, e non Siena, come luogo di provenienza dell'artefice:

ARTIFICIS MANUS HOC FABRICAVIT MARTE IOHANNES BARTOLUS ET GENITOR CELEBRIS SUI PATRIA CEVE.[2]

I reliquiarî di Giacomo Roseto a Bologna presero la forma di grandi e ornatissimi calici con coperchio: il piede divenne un alto basamento, il nodo si trasformò in una loggia e la coppa nel piano superiore d'un edificio suntuoso, con grandi bifore, fiancheggiate da tabernacoli o nicchie con statue. Dell'anno 1383 è il reliquario ordinato al Roseto, per custodirvi il teschio di San Domenico, dal popolo bolognese, da Benedetto XI e dal cardinale Matteo Orsini (fig. 766 a 770); del 1380, il reliquario di San Petronio (fig. 771 e 772)

---

[1] EUGÈNE MÜNTZ, op. sudd.

[2] Vedi MÜNTZ, nella *Revue de l'Art chrétien*, anno XXXIV; ANNIBALE CAMPANI, nell'*Archivio storico dell'Arte*, 1893; BARBIER DE MONTAULT, op. sudd.; SCIUTO-PATTI, op. cit.

Fig. 766 — Bologna, San Domenico, Reliquiario del Santo medesimo.
(Fotografia dell' Emilia).

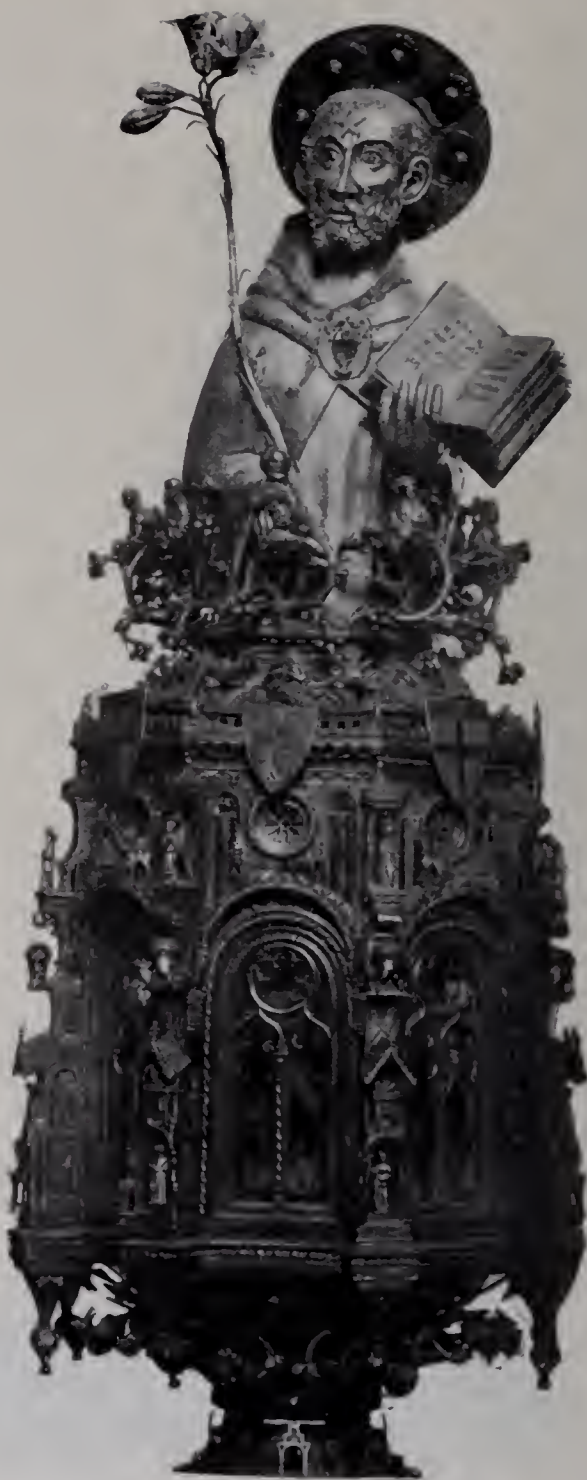



Fig. 767 — Bologna, San Domenico, Reliquiario del Santo medesimo. Particolare
(Fotografia dell' Emilia).

Fig. 768 — Bologna, San Domenico. Reliquiario del Santo medesimo. Particolare.
(Fotografia dell' Emilia).

Fig. 769 — Bologna, San Domenico. Reliquiario del Santo medesimo. Particolare. (Fotografia dell' Emilia).

Fig. 770 — Bologna. San Domenico. Reliquiario del Santo medesimo. Particolare.
(Fotografia dell'Emilia.)

Fig. 771 — Bologna, Santo Stefano.
Reliquiario di San Petronio - (Fotografia dell'Emilia).

Fig. 772 — Bologna, Santo Stefano.
Reliquiario di San Petronio. Particolare.

conservato in Santo Stefano,[1] restaurato in più parti, nella base del pinnacolo, nel fusto e nella patera che reggono il bocciuolo del reliquiario, nel piede. Un terzo reliquiario, pure in Santo Stefano, contenente le reliquie di San Floriano (fig. 773-775), ha soltanto il nodo del fusto finamente lavorato e coi fondi a smalto: tutto il resto è opera della bottega del Roseto, non del Roseto stesso, tanta è la materialità dei diversi pezzi stampati e messi insieme.

Altri reliquiarî presero la forma di cassette, di scrigni, di arche, di urnette: ne è esempio uno, benchè di tempo avanzato, che si conserva a Palazzo Pitti (fig. 776).

Sopra tutti i monumenti dell'oreficeria del Trecento senese, l'altare del SS. Corporale in Orvieto (fig. 777), tiene il primo posto. A Ugolino di Vieri fu affidato nel 1337 di eseguire il tabernacolo che doveva contenere il sacro lino del Corporale, la reliquia che Urbano IV aveva fatto trasferire da Bolsena. Nel 1338, celebrandosi la festa del *Corpus Domini*, il tabernacolo fu portato per la prima volta trionfalmente per le vie della città. In breve tempo Ugolino di Vieri co' suoi soci aveva eseguito l'opera magnifica, ordinatagli dal vescovo Tramo Monaldeschi, dall'arciprete Angelo, da Ligo cappellano del Papa e dai canonici orvietani. Costò 1274 fiorini; vi s'impiegarono quattrocento libbre d'argento. È in forma di gran trittico figurato da ambe le parti, nel diritto e nel rovescio; la parte mediana anteriore è a due sportelli che si aprono per mostrare la sacra reliquia. Nel davanti è rappresentato il *Miracolo di Bolsena*; il sacerdote celebrante, testimone del prodigio, ai piedi del Papa (fig. 778) innanzi al collegio de' cardinali; il vescovo d'Orvieto, inviato dal Pontefice, che sull'altare di Santa Cristina, a Bolsena, esamina il corporale intriso di sangue (fig. 779); e il vescovo stesso

---

[1] Porta sulla cupola la scritta: *Rosetus de Bononia me fecit.* Nella base la scritta: † *currente MCCCLXXX hoc insigne opus factum fuit tempore libertatis | regiminis popularis, et artium comunis Bonon. ad ornamentum sacri capitis hu | ius sui protectoris et Jacobus dictus Rosetus fecit.*

Fig. 773 — Bologna. Santo Stefano. Reliquiario di San Floriano.
(Fotografia dell' Emilia).

Fig. 771 — Bologna. Santo Stefano. Reliquiario di San Floriano. Particolare - (Fotografia dell'Emilia).

Fig. 775 — Bologna. Santo Stefano. Reliquiario di San Floriano. Particolare.
(Fotografia dell'Emilia).

Fig. 777 — Orvieto, Cattedrale. Altare del SS. Corporale, op. di Ugolino di Vieri.
(Fotografia Armoni).

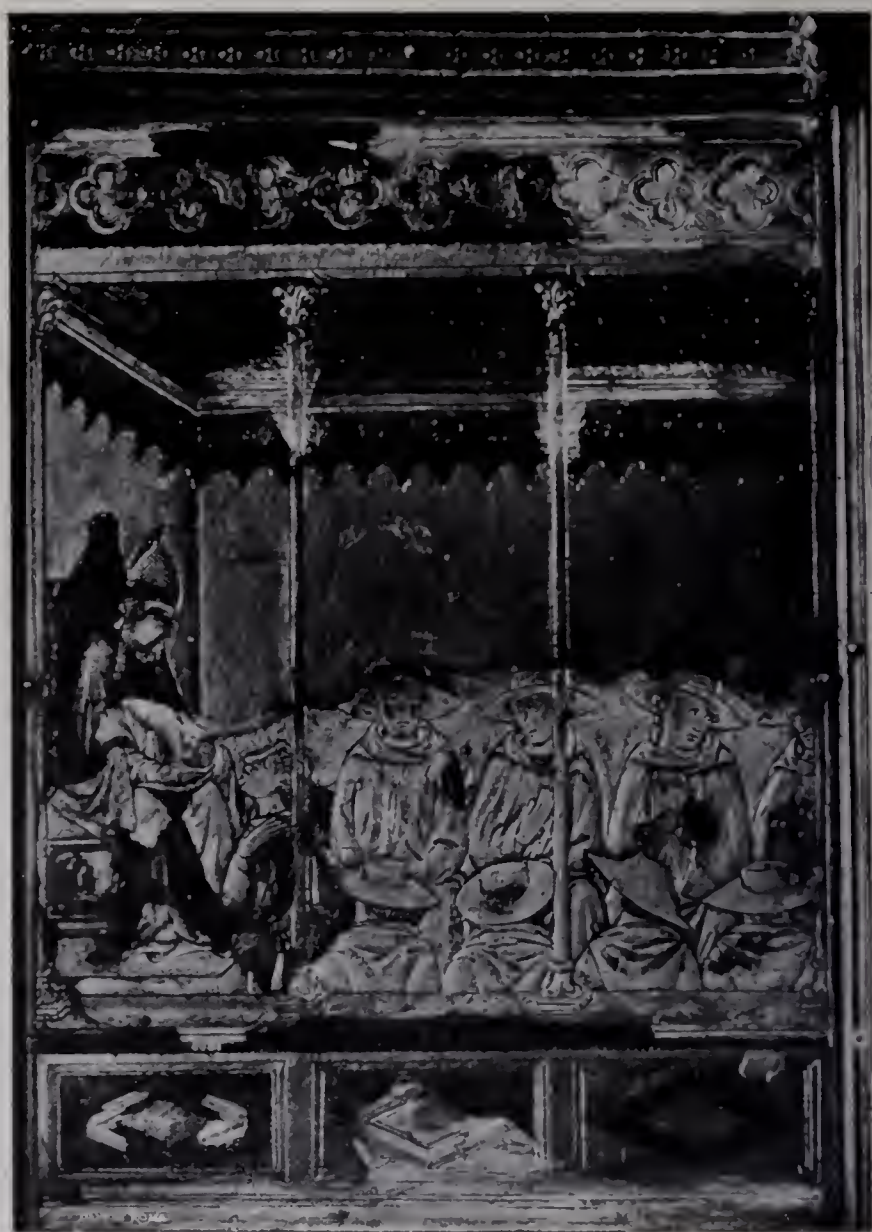



Fig. 778 — Orvieto, Cattedrale. Altare del SS. Corporale, op. di Ugolino di Vieri
Particolare.

Fig. 779 — Orvieto. Cattedrale. Altare del SS. Corporale, op. di Ugolino di Vieri. Particolare.

che lo porta alla sua città (fig. 780), e incontra il Pontefice con la Corte e il Clero (fig. 781). Si vede poi quando Urbano IV dalla loggia del suo palazzo mostra la reliquia al popolo, e quando in Concistoro ordina a San Tommaso, prostrato a' suoi piedi, di scrivere l'ufficio del *Corpus Domini*. Oltre queste istorie in smalti translucidi, nella parte anteriore del reliquiario sono pure figurate molte scene della vita di Cristo, come la sua *Entrata in Gerusalemme* (fig. 782), l'*Ultima cena*, la *Lavanda de' piedi*. Nel timpano del coronamento della parte mediana, due angioli sollevano il corporale alla vista de' fedeli (fig. 783). Nella parte posteriore, in dodici quadri continua il racconto evangelico della vita di Cristo; e così negli scomparti del piede. Tale è sommariamente l'opera solenne, che reca la scritta: PER MAGISTRUM UGHOLINUM ET SOCIOS AURIFICES DE SENIS. Le composizioni, gran parte di esse almeno, sono di tanta bellezza da far supporre che ne fornisse il disegno l'illustre pittore senese Ambrogio Lorenzetti. L'affinità dei caratteri delle composizioni, particolarmente quelle relative alla storia del Corporale, con gli affreschi del Lorenzetti a Siena, dànno verosimiglianza alla nostra ipotesi. Ugolino di Vieri dovette tradurne i disegni nelle finissime incisioni sulle laminette d'argento, che ricopriva di smalti translucidi, fulgidi come gemme. E per il gemmeo splendore degli smalti riconoscemmo della stessa officina d'Ugolino di Vieri la gran placca con la rappresentazione della *Natività di Gesù* (fig. 784), acquistata per il *British Museum* da sir A. Wollaston Franks, e della scuola d'Ugolino l'altra con l'*Annunciazione* (fig. 785) nel *South Kensington Museum* (221-74).

Un altro grande e complesso monumento della toreutica è l'altare di Santo Jacopo nella cattedrale di Pistoia,[1] il quale

[1] Sull'altare cfr. CIAMPI, *Notizie inedite della sagrestia pistoiese de' belli arredi*. Firenze, 1810; GAETANO BEANI, *L'altare di San Jacopo apostolo nella cattedrale di Pistoia*. Pistoia, 18[illegible]0; PROFESSIONE, *Nuovi documenti su Vanni Fucci* (*La Cultura*, 21 febbraio 18[illegible]1); BACCI, *Due documenti inediti del MCCXCV su Vanni Fucci*, ecc.,

Fig. 780 — Orvieto. Cattedrale. Altare del SS. Corporale, op. di Ugolino di Vieri. Particolare.

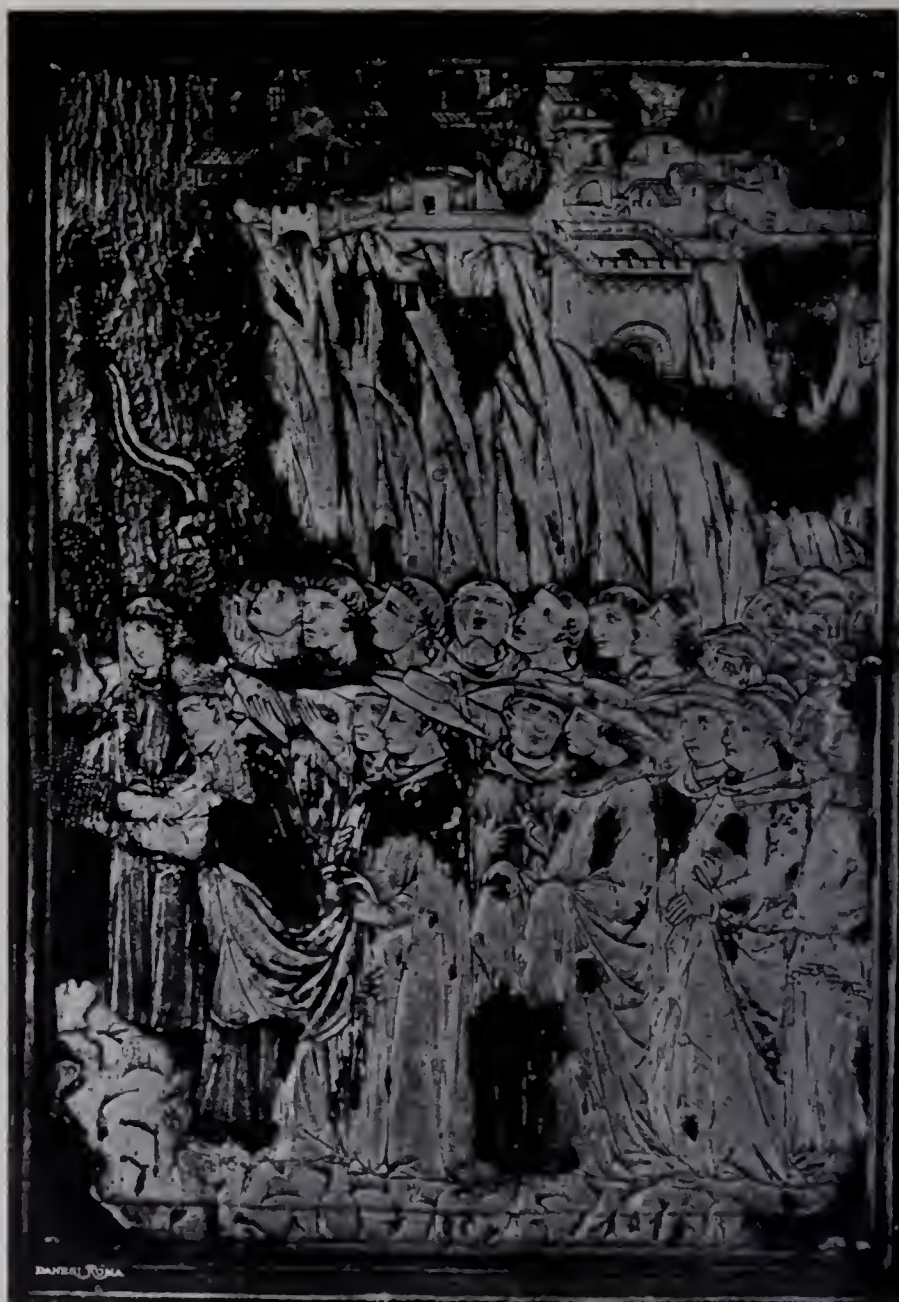



Fig. 78[illegible] — Orvieto, Cattedrale. Altare del SS. Corporale, op. di Ugolino di Vieri
Particolare

Fig. 782 — Orvieto, Cattedrale. Altare del SS. Corporale. op. di Ugolino di Vieri. Particolare.

Fig. 783 — Orvieto, Cattedrale. Altare del SS. Corporale, op. di Ugolino di Vieri. Particolare.

riassume in sè la storia dell'oreficeria toscana nel Trecento. Cominciato nel 1287, per volontà degli operai Caccialoste di Cacciadrago e Giovanni di Consiglio, fu consacrato solennemente nel 1399. Dapprima si pensò a una tavola d'argento

Fig. 784 — Londra, Museo Britannico. Placca smaltata.

con le imagini in rilievo dei dodici Apostoli; poi vi si aggiunse quella della Vergine; statuette che *fuerunt derobate*

Pistoia, 1896; GAETANO BEANI, *La Cattedrale Pistoiese. L'altare di San Jacopo e la Sacrestia di belli arredi*. Pistoia, 1903; HENRY THODE und HUGO VON TSCHUDI, *Der Jacobsaltar in Dom zu Pistoia* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*. XXIII, 1900).

et postea reaptate, come leggesi in un documento che ricorda il furto commesso da Vanni Fucci, al quale Dante fa dire:

> Io non posso negar quel che tu chiedi
> In giù son messo tanto, perch'io fui
> Ladro alla Sacrestia de' belli arredi.

Le parti prime della tavola si vedono nelle penultime

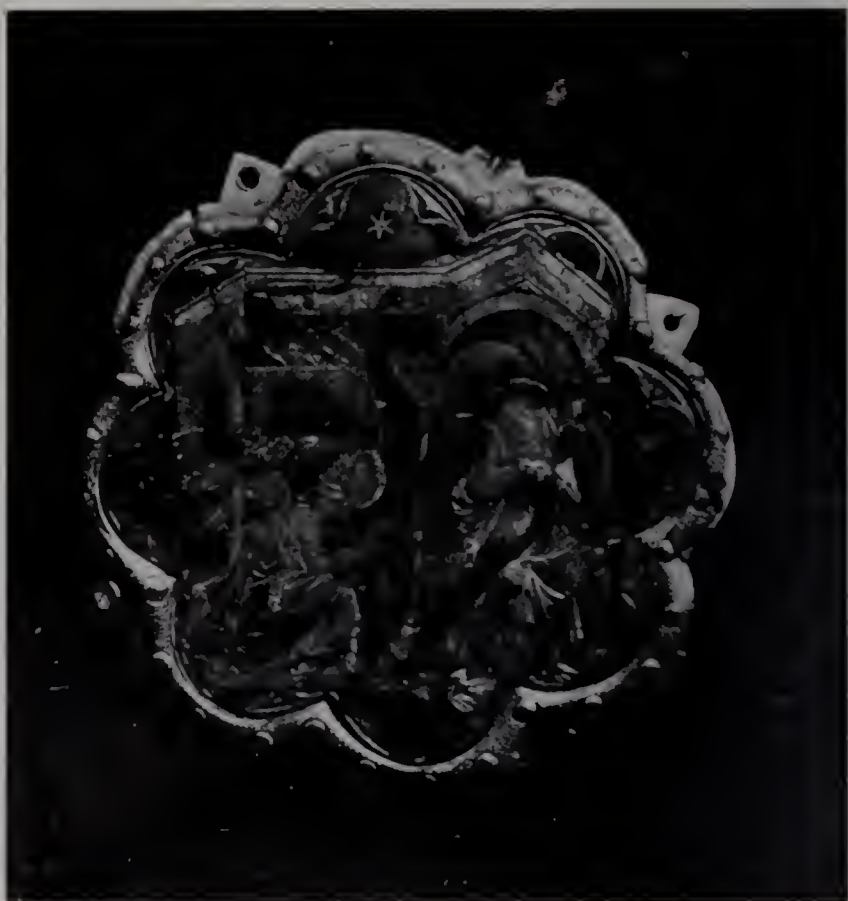



Fig. 785 — Londra, Museo Alberto e Vittoria. Placca smaltata.

edicolette a destra e a sinistra in alto (fig. 786); poi nelle loggette del secondo e terz'ordine, di qua e di là della figura di Santo Jacopo, eccettuate però le quattro statuine nelle nicchie estreme dei due ordini; infine nelle figure dei Santi a mezzo busto, entro spazí lobati, che formano una gran fascia sotto ai tre ordini superiori, ad eccezione però

delle figure nei due spazî all'estremità della fascia medesima. Sono tutte figure sbalzate nel metallo, con facce tonde di

Fig. 786 — Pistoia. Cattedrale. Altare d'argento di San Jacopo. (Fotografia Alinari).

gufo. La tavola era dunque da principio lunga quanto corre dall'uno all'altro dei penultimi Santi a mezzo busto della fascia; e non dodici Apostoli, ma ventidue statuette sorgevano

in più ordini su questa, sedici disposte sotto ad archetti, quattro entro edicolette, una sull'altra sovrapposta, nelle fiancate, e due in altre edicolette al sommo della tavola: la Vergine e il Santo che le fa riscontro più alti delle altre figure delle loggette.

La tavola fu ingrandita nel 1316, nel tempo del potente signore Dardano degli Acciaiuoli; e cioè vi fu aggiunto, per

Fig. 787 — Pistoia, Cattedrale. Altare d'argento di San Jacopo. Particolare.

opera di Andrea di Jacopo d'Ognabene, il paliotto con quindici storie del Testamento Nuovo (es. fig. 787), a cominciare dall'*Annunciazione*, per finire con *Gesù innanzi a Erode* e col *Martirio dei Santi Pietro e Paolo*. Alle incrociature de' rettangoli co' bassorilievi si vedono bellissimi smalti con figure di Santi e con le armi del Comune di Pistoia.

Dopo anni parecchi, nel 1349, s'aggiunse la statua centrale di Santo Jacopo (fig. 788), opera di maestro Gilio pi-

sano. Si trasportò la statua da Pisa a Pistoia, come cosa sacra, per cura dei cappellani dell'opera del Duomo. Allargata così la tavola per la intromissione nel mezzo della

Fig. 788 — Pistoia, Cattedrale. Altare d'argento di San Jacopo. Particolare.

statua del Santo patrono, era giuocoforza allargare il paliotto sottostante. E nel 1357, si ordinarono a maestro Pietro di Leonardo da Firenze altri bassorilievi in due tavole da mettersi

ai lati del paliotto. Avuta la prima tavola, gli operai, non soddisfatti, chiamarono a giudicare delle ragioni dell'artefice e delle proprie Ugolino di Vieri, che compose la questione; ma la seconda tavola fu allogata a Leonardo di ser Giovanni orafo fiorentino.

Di Piero di Leonardo da Firenze è dunque la tavola che rimane *in cornu evangelii*, con diciassette storie del Vecchio Testamento divise in nove quadretti, con smalti nelle incrociature di essi, simili agli altri delle tavole di Andrea d'Ognabene. Si comincia dalla *Creazione di Adamo e d'Eva*, e si finisce con lo *Sposalizio della Vergine*. Il maestro fiorentino si mostra però ben superiore al pistoiese Andrea d'Ognabene, e degno continuatore dell'arte di Andrea Pisano. Il pistoiese è grossolano, sbalza le teste troppo attaccate l'una all'altra, e dà loro capelli ricciuti, non ondulati e a trecce, come suol farli Piero di Leonardo.

L'altra tavola, compiuta nel 1371 da Leonardo di ser Giovanni orafo di Firenze, è la parte più fine e più animata di tutto l'altare. Vi sono rappresentate nove storie della vita di San Jacopo. La prima è la *Vocazione all'apostolato* (fig. 789); la seconda, *Maria Salome* che dimanda a Gesù per i due suoi figli i primi posti nel regno del cielo (fig. id.); la terza, l'*Ordinazione del Santo* (fig. id.); la quarta, la sua *Predicazione* (fig. 790); la quinta, *Jacopo tratto al tribunale* (fig. id.); la sesta, l'*Apostolo innanzi a Erode* (fig. id.). E seguono gli altri tre bassorilievi col *Battesimo di Loria*, il *Martirio dell'Apostolo e di Loria*, il *Corpo del Santo* trasportato a Compostella. In tutte queste rappresentazioni è ancora più vivo l'influsso di Andrea Pisano, e più evidente lo studio della porta del Battistero di Firenze.

Non contenti ancora i Pistoiesi d'innalzare e allargare il monumento, nel 1386 allogarono quattro statuette con altri ornati d'argento a maestro Pietro d'Arezzo tedesco, cioè le statuette di *Santa Maria Jacome*, di *Sant'Eulalia*, del *Beato Atto* e di *San Giovanni Battista*. A lui fu ordinato

Fig. 789 e 790 — Pistoia, Cattedrale. Altare d'argento di San Jacopo. Particolari.

anche il padiglione dietro la statua di San Giacomo, con due figure d'angioli che lo reggessero; ed inoltre di guarnire e compiere la tavola. Nè bastò: gli fecero eseguire un'*Annunciata* con l'angelo, quella da un lato dell'altare, questo dal lato opposto, l'uno e l'altra ancora visibili nel pannello inferiore. Il monumento, fatto a pezzi in un periodo così lungo di tempo, mancava d'unità; e si coronò nel 1394 secondo il disegno di Giovanni di Bartolomeo Cristiani pittore, e per l'opera di Nofri di Buto fiorentino e di Atto di Piero Braccini, i quali fecero il *Redentore in trono* con dieci Cherubini attorno e con due schiere di angioli ai lati.

L'opera cominciata modestamente, continuata da Andrea di Jacopo di Ognabene, nobilitata da Gilio Pisano e dall'opera di maestro Piero, crebbe d'importanza e di valore quando Leonardo di ser Giovanni, orafo fiorentino, vi aggiunse le istorie di San Jacopo; e quando infine Nofri di Buto da Firenze e Atto di Pietro Braccini pistoiese coronarono l'altare. Da allora in poi non si trattò più se non di piccole aggiunte e di ritocchi. In alto, tanto a destra quanto a sinistra delle due antiche figure, se ne mise un'altra di maestro sviluppato e nuovo; e così in basso, alla estremità della zona dov'è l'*Annunciazione*, si misero entro quadrilobi due mezze figure di Profeti, che, secondo le indagini del Chiappelli,[1] sono di Pippo di Firenze, cioè di Filippo Brunellesco: sono essi i due bustini di *Isaia* e di *Geremia*, già indicati dal Vasari nella testa dell'altare di Santo Jacopo. Quando il Brunellesco eseguì quelle *grosserie* aveva solo ventitre anni; eppure sapeva ispirar forza all'ampia e salda struttura de' suoi personaggi.

Siena iniziò l'opera; ma quando si volle la statua del patrono, si ricorse a Pisa, alla fonte dell'arte scultoria; e più tardi, per completare il monumento, si ricorse a Firenze, che aveva ereditato da Siena e da Pisa ogni forma bella.

---

[1] Alessandro Chiappelli, *Due sculture ignote di Filippo Brunelleschi* (*Rivista d'Italia*, 1899).

Leonardo di ser Giovanni, il maestro capitale nell'altar di Pistoia, ebbe commissione nel 1366 di eseguire, insieme con Berto di Geri, il dossale di San Giovanni di Firenze (fig. 791). Ma l'orafo Leonardo non prese più parte all'opera sin dal 1367, e i lavori rimasero interrotti per dieci anni, sin quando furono impiegati nel lavoro Berto di Geri, Cristofano di Paolo e Michele di Monte. Il secondo di questi, rimasto solo nel lavoro l'anno 1387, vi lavorava attorno ancora nel 1401 [1] o nel 1402. Ora quali rilievi devonsi attribuire all'uno o all'altro di quegli artefici nella parte più antica del dossale? La questione è ardua; e invano il Labarte e il Molinier si provarono a risolverla. Ma, in generale, vista la simiglianza di parecchie storie a bassorilievo (fig. 792-794) con quelle di maestro Leonardo nell'altare di Pistoia, si può ammettere che questi e gli altri suoi compagni e seguaci si ispirarono all'eterno esemplare della porta del Battistero d'Andrea Pisano, osservato dal Ghiberti stesso, secondo i patti co' fabbricieri di San Giovanni, nell'ideare la prima sua porta. L'altare d'argento che Bernardo di Bartolommeo Cennini, Andrea del Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo, Michelozzo ed altri continuarono per farne il monumento più splendido dell'oreficeria italiana, fu lasciato al nuovo secolo con le forme derivate dal sommo Andrea Pisano. [2]

Dopo queste solenni opere dell'oreficeria trecentesca, accenniamo brevemente ad altre minori produzioni, come le rose d'oro, che i Pontefici donavano la terza domenica prima di Pasqua a cattedrali e a santuarî, a principi e a repubbliche (esempio quella donata da Clemente V al principe vescovo di Basilea, ora nell'hôtel di Cluny); [3] come i turiboli

[1] Nel *Catalogo del Museo dell'opera del Duomo* (nuova ed., Firenze, 1904) sono pubblicati a pag. 65 e seg. i documenti relativi al dossale.

[2] Labarte, op. cit.; Molinier, op. cit.; Darcel, *Les autels de Pistoie et de Florence* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1883); P. Franceschini, *Il dossale d'argento del tempio di San Giovanni in Firenze*. Firenze, 1894; *Battistero di San Giovanni, dossale d'argento*. Seconda edizione con aggiunte (a cura dell'opera). Firenze, 1895

[3] Sulle rose d'oro cfr. Cartari. *La rosa d'oro pontificia* (Roma, 1801); Moroni, *Dizionario d'erudizione ecclesiastica* (vol. LIX. Venezia, 1857); Müntz, op. cit., su

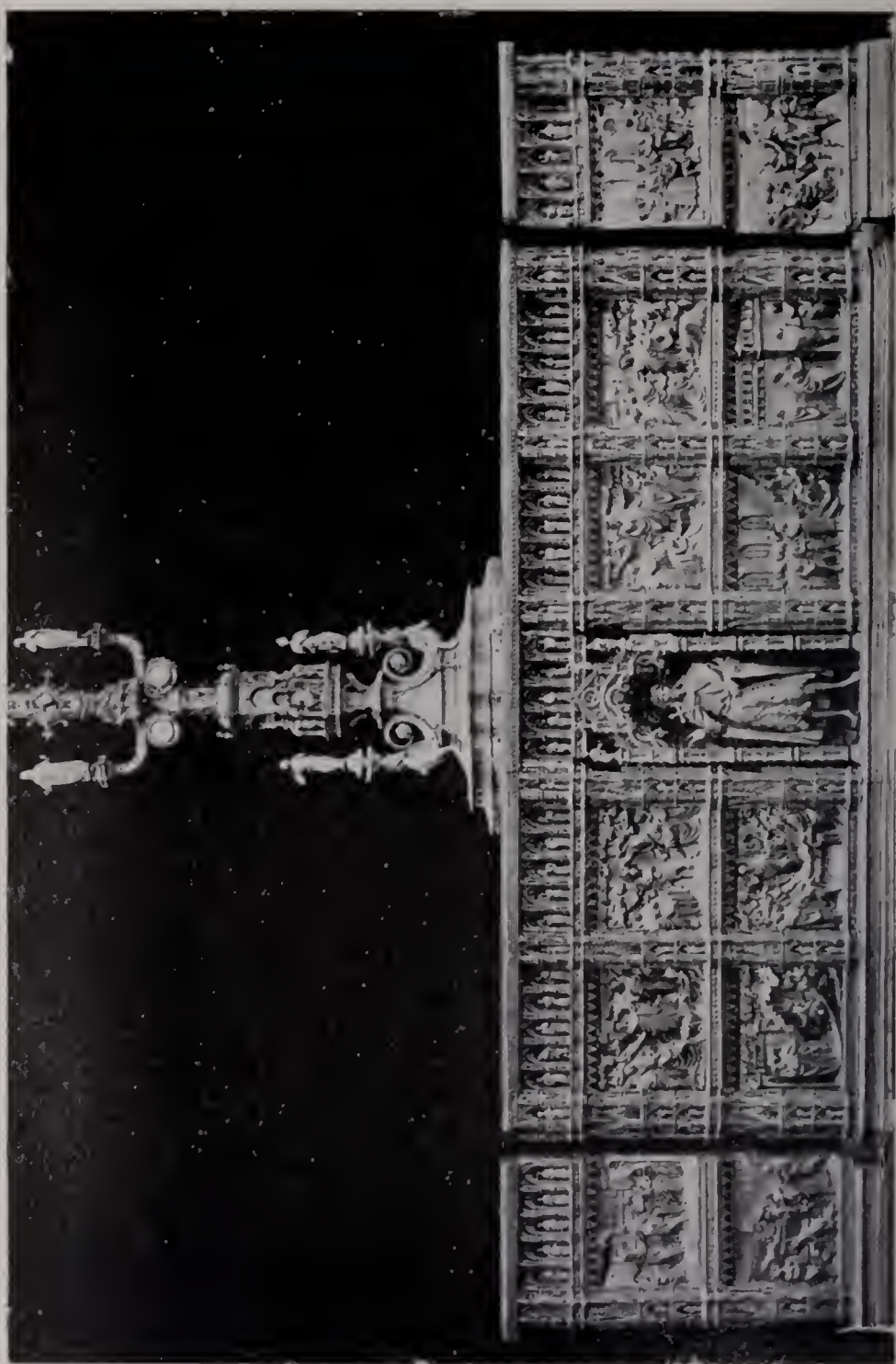



Fig. 791 — Firenze, Museo di Santa Maria del Fiore. Dossale di San Giovanni
(Fotografia Alinari).

Fig. 702 — Firenze, Museo di S. M. del Fiore.
Dossale d'argento di San Giovanni Battista. Particolare.
(Fotografia Alinari).

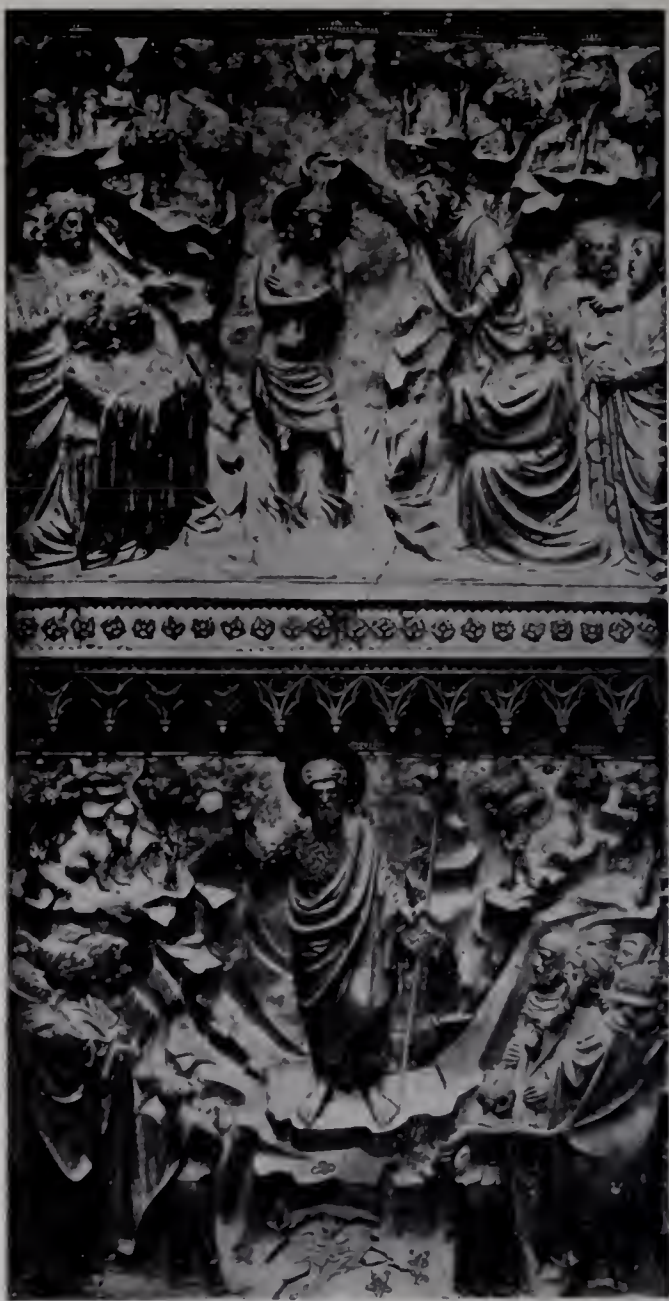



Fig. 793 — Firenze. Museo di S. M. del Fiore.
Dossale d'argento di San Giovanni Battista. Particolare.
(Fotografia Alinari).

Fig. 794 — Firenze, Museo di S. M. del Fiore.
Dossale d'argento di San Giovanni Battista. Particolare.
(Fotografia Alinari).

e incensieri (esempio quello della prepositura di Chiusdino e l'altro della chiesa di San Gregorio in Valpolicella), e le navette per tenere l'incenso; come candelabri (fig. 795) e pissidi;[1] come tabernacoli (esempio quello [n. 161] nel Museo Poldi Pezzoli a Milano, della metà del secolo XIV, senese). Della ricchezza di borchie, dischi, placche, profusi ne' paludamenti sacri, si può avere un primo saggio negli oggetti che furono rinvenuti nella tomba di Clemente IV a Viterbo; e un'idea più ampia dall'inventario del tesoro della Santa Sede al tempo di Bonifacio VIII.[2] Nel Trecento, con l'accrescersi della produzione delle arti minori, crebbe il fasto, la pompa imperiale dei Pontefici, lo splendore de' paludamenti sacri. Oltre le borchie da piviali, alle quali abbiamo accennato discorrendo degli smalti translucidi d'Ugolino di Vieri, ricordiamo l'altra a smalto *cloisonné* nel Museo Poldi Pezzoli a Milano (n. 170).

Nè i costumi profani erano semplici: ben lo videro i governi cittadini che si provarono con disposizioni suntuarie a impedire il lusso, a proibire i troppi anelli e gli ornamenti di metallo prezioso, a eccezione delle cinture, dei « maspilli » o bottoni per le affibbiature del collo e delle maniche, purchè di peso e valore limitato. Nel Museo di Trento vi è una cintura ornata di smalti translucidi, con figurette in costumi trecenteschi e molti tondi bottoni d'argento, quali si vedono ne' dipinti del tempo, cuciti nelle maniche: la cintura e i bottoni furono trovati sopra un sepolcreto barbarico a Piedicastello, e vennero esposti insieme con le fibule longobarde.[3]

Giovanni di Bartolo; Id., negli Atti della *Société Nationale des antiquaires de France* (t. XLVIII, pag. 278) e nel *Bulletin* della Società stessa, anno 1889, pag. 275 e seguenti.

[1] Vedi ne *L'Arte*, 1899, la riproduzione fotografica degli oggetti.

[2] Molinier, *Inventaire de Trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII*. Paris, 1888 (*Bibliothèque de l'école des Chartes*).

[3] Cfr. a proposito degli ornamenti personali Solerti, *Due corredi di nozze nel secolo XIV* (*Gazzetta letteraria, scientifica e artistica*, Torino, 1888, 17 marzo); Belgrano, op. cit.; Cipolla, *Libri e mobilie di casa Aleardi al principio del secolo XV* (*Archivio Veneto*, XXIV, 1882). Cecchetti, *La vita dei Veneziani nel* [illegible],

L'orefice aveva parte anche nel fornire di scodelle, tazze e altri vasi le mense de' ricchi. Nel 1307 i priori delle Arti di Perugia ordinarono agli ufficiali sulle masserizie del Comune di far eseguire delle argenterie, *doie bacine* in mezzo alle quali *se degga fare uno compassio orato con fiorette dentorno et en mezzo desso compassio sia uno smalto, quale smalto sia uno grifoncello, et dentorno a esso compassio sia facto uno cerchio dintorno orato nel qual cerchio sieno quille lectere che dichiareranno li signori priori et sieno orate le dicte lettere.* Oltre i due bacini, si commettevano a Lorenzo di Cecco e Onofrio di Nicoluccio, orafi, *doi vase d'argento* o mesciacqua fatti *a spigolette o veramente ad altro modo sì che sieno bellissime, et ennel coperchio desse sieno in ciaschedunno uno pometto bello ennel quale sia l'arma dei commune de peroscia et dentorno siano cerchie orate con lectere orate con quilglie nomora che dichiereranno ei signore*... Infine si commettevano tazze che nel mezzo portassero *uno smalto et uno grifoncello.*[1]

*

L'arte del ferro battuto ebbe sviluppo stragrande, al pari di tutte le arti minori, in Toscana. Le cancellate che si misero innanzi ai palazzi e alle cappelle delle chiese sono in generale a quadrilobi tangenti o inscritti entro circoli tangenti, con

Fig. 705 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Candelabro di rame - (Fotografia Alinari).

Venezia, 1886; MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*. Torino, 1880; MERKEL, *Tre corredi milanesi del Quattrocento* (*Bull. dell'Istituto storico*, n. 13); GANDINI-PALLARI, *Lo Statuto bolognese del 1301*, Bologna, 1889.

[1] *Seconda serie di stanziamenti e contratti per opere di oreficeria* (*Giornale d'erudizione artistica* di ADAMO ROSSI, Perugia, 1874, pag. 206 e seg.).

sovrapposte cornici traforate a vitalbe, a iscrizioni e ad emblemi, su cui spuntano gigli e steli fronzuti. Ne sono esempio le due cancellate della cattedrale d'Orvieto nella crociera, quella a destra con la scritta: CHONTE DI LELLO DI SIENA MI FECE A(*nno*) D(*omin*)I M CCC XXXVIII; l'altra a sinistra (fig. 796), firmata dallo stesso: CONTE LELLI DE SENIS . ME FECIT . ANNO . M . CCC . XXXVII.[1] A Siena le grate del palazzo del Podestà eran modello ai fabbri ferrai, e lo furono a maestro Bertino di Piero di Rouen, cittadino senese, che, togliendo a fare le graticole per il Duomo di Siena, prometteva di fare il lavorìo *bene e buono, chome sono le graticole che sono al palazzo del Podestà, overo farle migliori.* Un'altra grata per il Duomo eseguì più tardi Andrea di Sasso, e ne ebbe il lodo da Ristoro di Lottino, da Biagio di Casetto e da Ambrogio di Giovanni Ruvinegli, chiavari. E un'altra per San Miniato al Monte, innanzi alla cappella del santo patrono, ne fece nel 1338 Pietruccio di Betto senese.[2]

La forma della cancellata si complicò, e non solo nelle congiunzioni delle curve de' quadrilobi si saldarono borchie a punte, o a trifoglio, ma anche si ripartirono i campi della cancellata stessa così da riservare ai laterali la decorazione a quadrilobi e da formare nel mediano una decorazione architettonica, con archi lobati, rosoncini e colonnine tortili. Superbo esempio è il cancello della cappella Rinuccini nella sagrestia di Santa Croce (fig. 797), eseguito nel 1371. E curioso saggio della complicazione dei quadrilobi con la inserzione di ottagoni e dello stemma scaligero è la cancellata della tomba di Cansignorio, a Verona (fig. 798).

Anche le serrature e le chiavi divennero oggetti artistici per opera de' fabbri. Il capitolare veneziano della loro Arte nel Dugento dà curiose prescrizioni per l'ingegno della toppa

---

[1] Conte di Lello Orlandi è ricordato nell'Archivio del Duomo d'Orvieto (V. MILANESI, *Doc.* cit. I, pag. 385). Nel 1337 gli furono portate le misure delle grate. L'artefice morì, dice il Milanesi, intorno al 1345.

[2] MILANESI, *Documenti* cit., I, pag. 309.

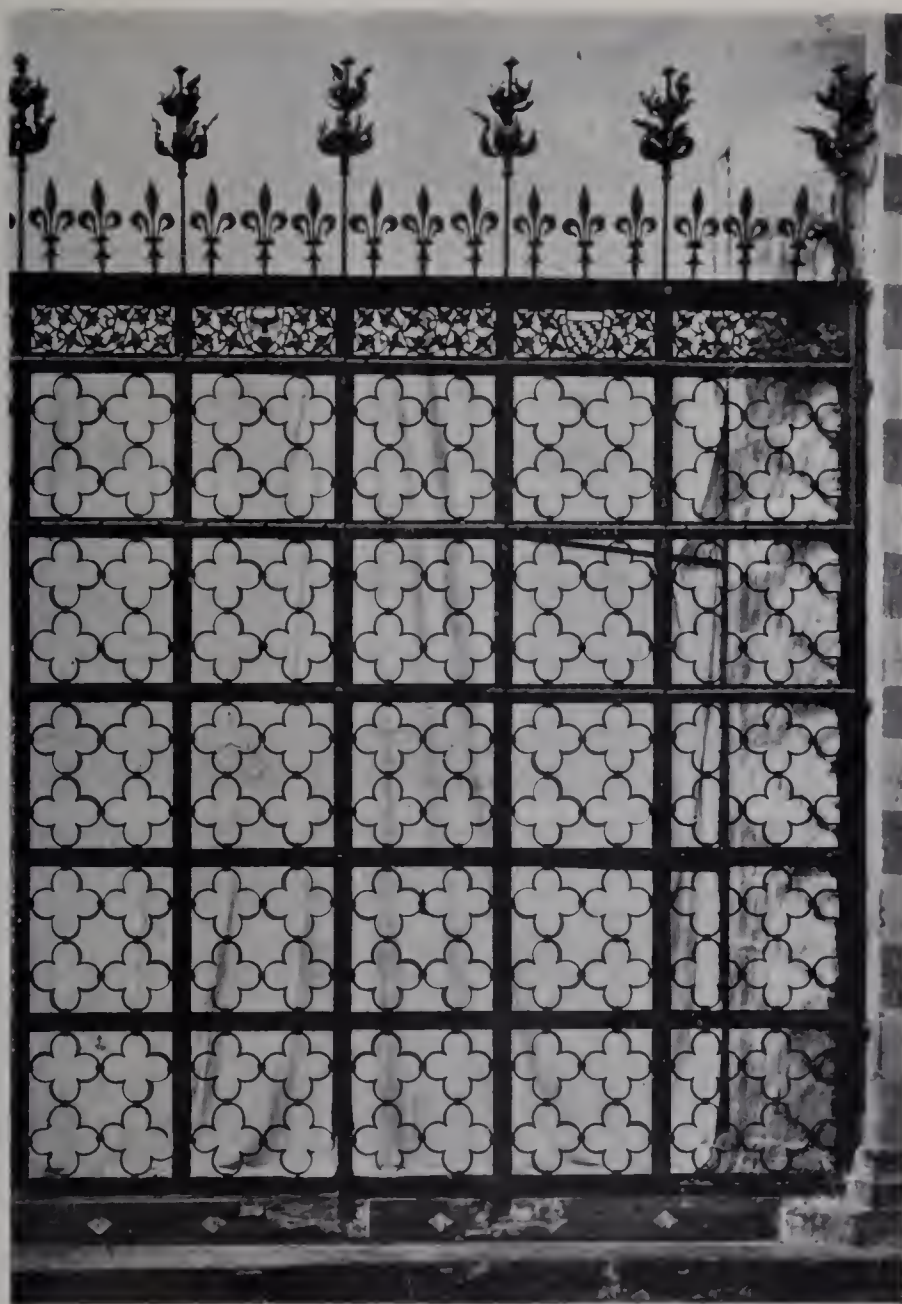



Fig. 796 — Orvieto, Cattedrale. Graticola di Conte di Lello Orlandi senese.

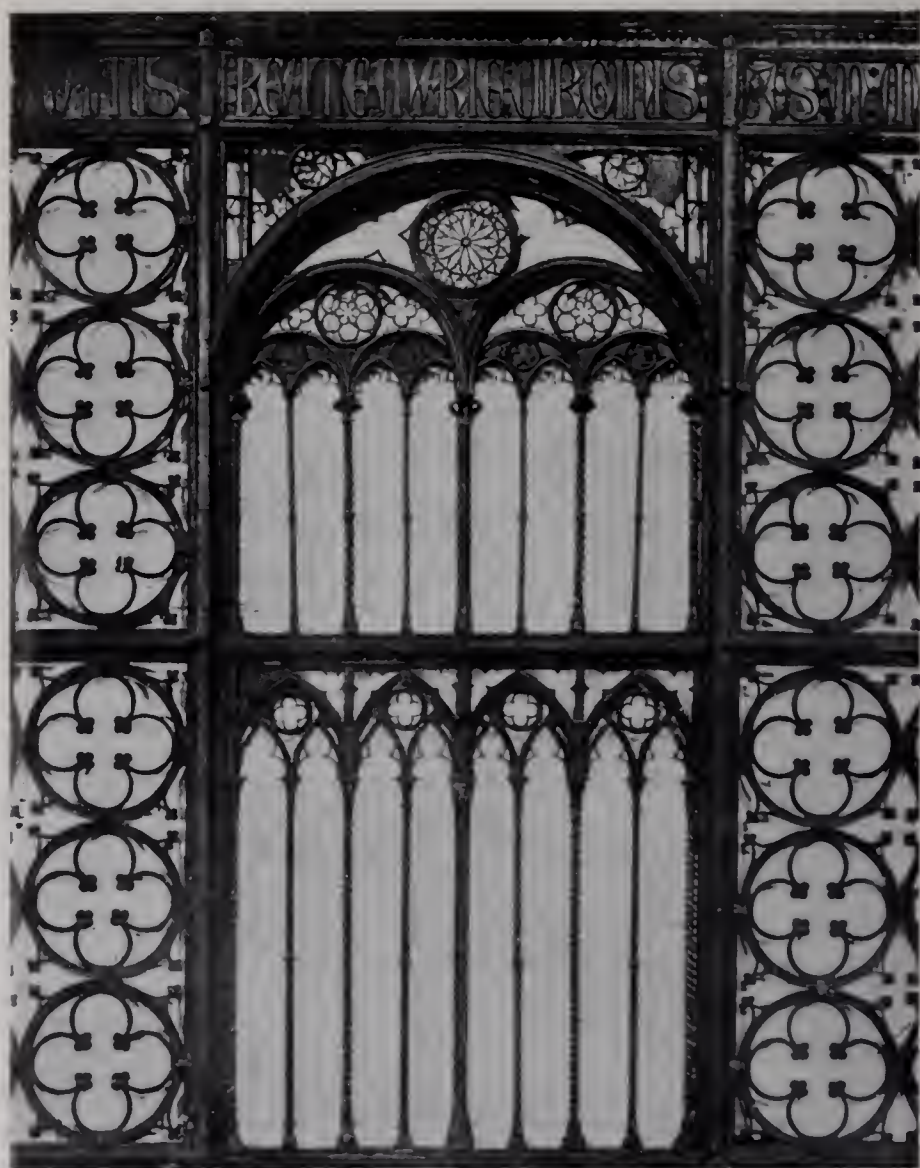



Fig. 797 — Firenze, Santa Croce. Graticola della cappella Rinuccini nella sagrestia.
(Fotografia Alinari).

Fig. 798 — Verona, Tomba di Cansignorio. Cancellata.
(Fotografia Alinari).

e della chiave; [1] e come divenisse ben più complicato in seguito può vedersi nella raccolta, veramente unica, del conte Pace nel Museo artistico industriale in Roma.

Nei portalumi, nei portastendardi e nelle lanterne agli angoli de' palazzi i fabbri ferrai, specialmente toscani, esercitarono la loro arte. Si cita tra i lavori più antichi, anzi come trecentesco, il portabandiera di palazzo Grisoli a Siena (fig. 799); e sotto la porta di San Niccolò si ammira la sola lanterna rimasta tra quelle che la Repubblica fiorentina collocò alle porte della città; e si esalta il leone rampante sull'albero gigliato che domina Firenze dall'alto del palazzo della Signorìa (fig. 800).

Un'altra industria de' fabbri, quella di modellare a colpi di martello il ferro per farne armature, poco si svolse nel Trecento, chè, al dire dell'Angelucci, le armature di piastre erano « proprie allora soltanto de' principi e de' gran signori, meno rare quelle in parte di piastra, in parte di maglia, comuni quelle di maglia... Ma le armature più comuni, tanto per i signori, quanto per il popolo (a quei tempi tutti portavano armi), erano le corazzine, dette anche *brigantine*... Tra queste ve n'erano di ricchissime, ove l'arte del ricamatore, del gioielliere e dell'orafo faceva ammirabile mostra ».[2] Milano, che nella fabbrica e commercio delle armi tenne il campo in Italia, ebbe per tempo, come attesta Bonvesin da Riva,[3] gran copia di magnani « i quali fabbricano quotidianamente armature di qualsivoglia maniera, che i mercatanti distribuiscono poi in mirabile quantità per altre città così vicine come lontane ». Ai 15 di agosto 1391 Galeazzo Visconti, signore di Milano, concedeva immunità e familiarità a Simone de Currentibus *fabbricatore di armature*, e quasi un mese prima la stessa concessione fu fatta da quel

[1] Monticolo, op. cit., II, parte 1ª. pag. 337 e seg.; II, parte 2ª, pag. 664.
[2] Angelo Angelucci, *L'arte nelle armi*. Roma, 1886.
[3] *De magnalibus urbis Mediolani*. Roma, 1898.

Fig 799 — Siena, Palazzo Grisoli. Portabandiera.
(Fotografia Alinari).

Fig. 800 — Firenze, Palazzo della Signoria. Leone rampante in ferro. (Fotografia Alinari).

principe a Giovanni Meraviglia, detto Animonus, suo armaiuolo.[1]

* * *

La fusione in bronzo sin dal Dugento prese sviluppo, come abbiam veduto trattando della scuola di Nicola d'Apulia; e nel Trecento servì a svariatissimi usi, per le campane e per le squille nelle cattedrali e nei palazzi pubblici. La campana grossa del Duomo di Siena fu fatta nel 1381 da Magio di Giovanni, campanaio, *buona e bella e bene sonante a detto di chantori e d'ogni bono chonoscitore di campane.*[2] A Perugia, nel 1339, Giovanni di Bartolo ascolano gettò la campana del Palazzo pubblico, procacciandosi rame dalle Puglie e stagno da Venezia.[3]

Gli orologi, complicatisi nel Trecento anche con automi che segnavan le ore, ebbero bisogno di fusioni in bronzo. Nel 1399-'400 don Gaspare delli Ubaldini, maestro d'orologi, scriveva da Città di Castello alla Repubblica di Siena, proferendosi di acconciare l'oriolo molto logoro del Comune. « I' ò fato », scriveva, « l'oriolo de Rialto de Venezia, el quale sona con du' homini e inanze che quegli du' homini sona le ore, e 'l vene fora uno galo el quale canta tre volte per ora. Ancora ò fato del prexente a Orvieto a lo oriolo del Comune lo chorso del sole e quelo de la luna, el quale fa so chorso come fa quelo del cielo. Adesso de presente fazo uno oriolo al chomune de la Città di Chastelo, el quale ve fazo uno homo di metalo: serà fato de qui a uno mese ».[4]

Di minori oggetti figurati in bronzo, restano poche tracce: citiamo il gruppo de' quattro Dottori della Chiesa, nel Museo dell'opera d'Orvieto, che servì ad inastarvi nel mezzo una croce astile o un pastorale (fig. 801).

[1] Jacopo Gelli e Gaetano Moretti, *Gli armaroli milanesi - I Missaglia e la loro casa*. Milano, 1903.

[2] Milanesi, *Documenti* cit., pag. 290 e 292.

[3] Vedi il citato *Giornale d'erudizione artistica*, 1876.

[4] Milanesi, *Documenti* cit., I, pag. 326.

Ma vi è una serie d'oggetti che darebbe materia a fare la storia dell'oreficeria medioevale, se non fossero considerati soltanto sotto il riguardo dell'araldica e della diplomatica: in-

Fig. 801 — Orvieto. Museo dell'opera.
Gruppo in bronzo.

tendo i sigilli, numerosi nelle raccolte italiane al Museo nazionale di Firenze, alla Galleria nazionale di Roma, al Museo civico di Pisa, ecc. Come fu possibile di contribuire per mezzo delle placchette alla storia dell'oreficeria del Rinascimento,

così per mezzo de' sigilli si renderebbe meno oscura la storia della medioevale. La forma, il modo di disporvi le figure nel centro e d'inciderne il fondo, e l'arte delle figure stesse, darebbe modo di classificare i sigilli sotto il nome degli artisti che li eseguirono e delle loro scuole, così come si fece delle medaglie del Rinascimento, già studiate quali nummi, ora classificate quali opericciuole di scultori. E i molti dati che per datare i sigilli si trarrebbero dalle leggende e dalle rappresentazioni, concorrerebbero a dare allo studio una sicurezza di risultati che non si ha per le placchette del Rinascimento e per altri oggetti più moderni.

Tra i suggelli ebbero fama alcuni assegnati a questo o a quel grande artista, esempio il suggello del Comune di Pisa in bronzo dorato, avente nel centro la Vergine col Bambino seduta in trono, il quale fu attribuito, benchè a torto, a Nino Pisano.[1] Un grande sigillo d'Alberto d'Este (1388 e 1393) fu acquistato di recente dal South Kensington Museum (743-1904).

Le zecche italiane nel Trecento seguono in generale i tipi del secolo precedente. Le principali, Roma, Firenze, Venezia e Genova, emettono i soliti ducati, fiorini ò genovini d'oro; nessuna moneta artistica tra quelle d'argento. Milano conia il primo fiorino d'oro sotto i Visconti nel periodo 1339-'349, con lo stemma e Sant'Ambrogio, secondo il tipo dei grossi del secolo precedente. Bologna ritarda fino alla metà del secolo XIV ad emettere il bolognino d'oro con San Pietro apostolo e il leone rampante. Pisa si distingue col suo zecchino imperiale, coi grossi e aquilini, adorni della imagine della Vergine e dell'aquila. A Napoli nulla di nuovo, se si eccettui il fiorino di Giovanna d'Angiò, che imita quello di Firenze. Nelle zecche minori continuano fissi i tipi delle monete del secolo XIII. Ma a Padova i Carraresi segnano con le monete loro il rinnovamento dell'arte per lo studio

[1] Supino, *Museo civico di Pisa. Medagliere Supino* (*Le Gallerie nazionali italiane*, II, 1896, pag. 171); Id., *Arte pisana* cit.

dell'antichità.[1] Tra tutte è notevole il mezzo scudo di Francesco II da Carrara, coniato alla fine del Trecento.[2]

Le più antiche medaglie eseguite dall'Impero romano in poi sono le due dei Carraresi con lo stesso rovescio, recante il *Carro* in forma araldica (fig. 802). Nel diritto, l'una porta l'effigie di Francesco I di Carrara, l'altra quella di Francesco

Fig. 802. — Vienna, Medagliere imperiale
Medaglie di Francesco I e Francesco Novello. (Da Julius v. Schlosser).

juniore o Francesco Novello: la prima rinnova il tipo delle monete di Commodo e Settimio Severo.[3] Così a Padova, dove il Petrarca gettò le semenze umanistiche, l'antichità risorse come fenice dalle sue ceneri.

---

[1] Julius von Schlosser, *Die ältesten Medaillen und die Antike* (*Jahrbuch der kunst-historischen Sammlungen der allerhochsten Kaiserhauses*, Wien, 1897).

[2] Luigi Rizzoli, *Artisti alla zecca dei principi da Carrara*. Milano, 1900 (*Rivista italiana di numismatica*).

[3] Julius von Schlosser, op. sudd. — Dall'Acqua Giusti, *Delle monete, tessere e medaglie de' Carraresi*, Venezia, 1851. — Armand, *Les médailleurs italiens des XV^e et XVI^e siècles*. Paris, 1883, II. — Bolzenthal, *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit*, Berlin, 1840. — Guiffrey, *Les médailles des Carrare* (*Revue numismatique*, Paris, 1891). — Morsolin, *Medaglie in onore di Marsiglio da Carrara* (*Rivista italiana di numismatica*, Milano, 1895). — Friedlaender. *Die ital. Schaumünzen*, pag 4.